كلية الآثـــار
قسم الآثار المصرية

مناظر التعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى وتطورها حتى نهاية العصرين اليوناني والروماني

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة في الآثار المصرية
من قسم الآثار المصرية–كلية الآثار– جامعة القاهرة

إعداد الدارسة
صفاء عبدالمنعم ابراهيم

إشراف
أ.د./ على رضوان
أستاذ الآثار والحضارة المصرية القديمة
عميد كلية الآثار الأسبق– جامعة القاهرة

القاهرة
2015

ملخص الرسالة

تعتبر التعويذة السابعة عشرة احدى أهم تعاويذ كتاب الموتى. فهي تلخيص وجوهر لأهم المفاهيم الأساسية لكتاب الموتى. تطورت التعويذة 17 من التعويذة 335 من متون التوابيت. تتكون مناظر التعويذة 17 من سلسلة من المناظر المنفردة (حوالي 22) تتوافق أغلبها مع نص التعويذة، كانت المناظر نادرة في الأسرة الثامنة عشرة، ثم تغيرت وتطورت خلال الأسرة التاسعة عشرة، والمرحلة الانتقالية الثالثة. اضيفت في العصر المتأخر سمات جديدة لمناظر التعويذة، حيث تم إضافة مناظر جديدة للمناظر السابقة، وحذفت أخرى أو تم تعديلها. كانت لهذه المناظر رمزيتها ومدلولاتها الدينية التي توضح الصورة التي تخيلها المصري القديم عن مصيره ومراحل تحوله والهيئات التي يتخذها ويتحول لها والآلهة التي تساعده أو التي تؤذيه في العالم الآخر، وكذلك الأماكن التي يذهب اليها ويتجول بها. **وهذه المناظر هي :**

المتوفى ذاهب أو قادم من الغرب- رمز الغرب- المتوفى في مقصورة يلعب السنت - با (روح) المتوفى- الإله رع حور آختي- المتوفى (كاهن) حاملا تمثال الإله مين- إله جالس على تل أو درج- قارب يتوسطه كبش حوله شخصيات ملكية- أسدان يحملان الأفق فوقها الشمس- صندوق جنزي عليه انوبيس وعلى جانبيه إيزيس ونفتيس- طائر البنو- أوزير على سرير التحنيط حوله ايزيس ونفتيس- حيتا الأوراس- الإله حح والإله واج ور- بوابة الأفق وأمامها ألوهية حارسة- الإلهان حو وسيا-عين *Wḏ3t*- البقرة السماوية محت ورت - تل الـ *i3t* يعلوه رأس آدمية يحيط به أبناء حور- جحوتي وايسدس- رموز وأوني طقسية-الأرواح السبعة- بارع وبا أوزير- آلهة برؤوس كباش- قط يذبح ثعبان أسفل شجرة الإيشد- المتوفى متعبدا للشمس المشرقة في الأفق- إله يحمل السماء- ألوهيات وكيانات من العالم الآخر- الصقر والأوزة - قاربي الصباح والمساء- المتوفى حاملا صندوق وخلفه انوبيس- أوزير أمام مائدة قرابين- سيدة منحنية أمامها أسد وجعران الخبر، ايزيس ونفتيس حيتا الأوراس وروتي وانوبيس.

الكلمات الدالة

آتوم

رع

أوزير

خبر

ايزيس

روتي

البا

القط

الثعبان

الكيانات الإلهية

بسم الله الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ

شكر وتقدير

اتوجه بخالص الشكر والتقدير للعالم الجليل، أستاذي ومعلم الأجيال، الأستاذ الدكتور/ علي رضوان علي تفضل سيادته بالأشراف علي هذا الدراسة، معربًا عن عميق شكري وامتناني لكل ما قدمه لي من علم ووقت وجهد، واهتمام وآراء وتشجيع وتوجيه ومساندة لي في كافة مجالات حياتي العلمية والعملية، أسأل الله أن يمدكم بالعمر الطويل والعطاء المديد وجزاكم الله عني خير الجزاء.

كما أتوجه باسمي آيات الشكر والتقدير إلي الأستاذ الدكتور/ أحمد عيسي، أستاذي الجليل الذي تعلمت منه استنباط تفسيرات جديدة ورؤية مختلفة في الديانة المصرية القديمة فله مني وافر الإحترام وجزيل الشكر.

كما اعبر عن شكري وامتناني للأستاذة الدكتورة/ مفيدة الوشاحى علي معاونتها لي منذ بداية اختيار موضوع الرسالة وما قدمته لي من توجيه وإفادة وعون.

وأخيرا أتوجه بالشكر لأستاذتي لتشريفي بقبول مناقشة هذه الرسالة وما بذلوه من جهد في قراءة وتقويم الدراسة.

وعرفانًا بالجميل أتوجه بخالص الشكر والامتنان إلي أفراد أسرتي الحميمة وأخص بالذكر أختي العزيزة وتوأم روحي هناء، وزوجي وجميع زملائي وأصدقائي وأخص بالذكر د./ هشام الليثي، لما قدمه لي من مساعدة وعون طوال فترة البحث، د./ محمد صالح، ، د./ عائشة عبدالعال، د./ نشأت الزهري، د./ نيفين يحي، أ./مروة حلمي، د. نيفين نزار، وأ. رضوى رمضان أ. محمد سعد. وأ. نشوة الخولي، لما قدموه لي من دعم وعون فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

وأغتنم هذه الفرصة لأعبر عن جزيل الشكر ووافر الثناء إلي مشروع كتاب الموتى بجامعة بون بألمانيا، وأخص بالشكر الدكتور عمرو الهواري لمساعدته لي في الاطلاع على قاعدة بيانات مشروع كتاب الموتى، وما قدمه لي من عون ومساعدة، ومساندة. والدكتور *L. Morenz* والدكتور محمد شريف، وكذلك كل من الدكتورة *U.Rössler-Köhler* لما أتاحته لي من معلومات ومراجع وما قدمته من عون وتوجيه، والدكتورة *I.Munro* ، لما قدمته من مساعدة وتوجيه، والدكتورة*A. Wüthrich*.

كما أتوجه بالشكر الى القسم المصري بالمتحف البريطاني، واخص بالذكر *J.Taylor* ، *Neal Spencer*، *R. Parkinson*، *Vivian Davies*، *Susanne woodhouse* ، *ClearMessenger*، والدكتور *Stephen Quirke* بمتحف بتري بلندن لما قدموه لي من عون ومساعدة في تصوير البرديات والمراجع المختلفة والمناقشات العلمية.

وكذلك أقدم شكري لمديرة المتحف المصري ببرلين، والقسم المصري بمتحف الفاتيكان، والمتحف المصري بتورين، والمكتبة القومية بباريس لما قدموه لي من عون في الحصول على صور للبرديات والإطلاع علي كافة المراجع والبرديات المتعلقة بموضوع الدراسة فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

كما اتوجه بخالص الشكر الى الدكتور *Mykola Tarasenko* بمعهد الدراسات الشرقية بالأكاديمية الوطنية للعلوم بأوكرانيا.

وأقدم خالص شكري وامتناني لزملائي بالمتحف المصري لتعاونهم ومساعدتهم في الحصول على صور لبرديات المتحف المصري وأخص منهم أ. ابراهيم عبدالجواد ولطفي عبدالحميد وأ. احمد أمين.

ولا يسعني خاتمًا إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير لكل من قدم لي يد العون وأمدني بمعرفة في سبيل إتمام هذه الدراسة راجيًا من المولي عز وجل أن تري النور ويستفيد بها كل طالب علم.

الفهرس

قائمة الإختصارت.....1-4

التمهيد 5-12

المقدمة 13-18

نص التعويذة 19-40

الفصل الأول : مصادر التعويذة 41-82

الفصل الثاني: تطور مناظر التعويذة السابعة عشرة
(الإضافة والتجديد_ الإختصار والإستمرار)..... 83-108

الفصل الثالث: مناظر التعويذة السابعة عشرة 109-177

الفصل الرابع: تحليل مناظر التعويذة السابعة عشرة 178-291

الخاتمة 292-294

قائمة المراجع العربية والأجنبية..... 295-311

الكتالوج

اللوحـــــــات

الأشكال

قائمة الإختصارات

ÄA Ägyptologische Abhandelungen

ÄF Ägyptologische Forschungen

ÄHG Ägyptische Hymnen und Gebete

AJA American Journal of Archaeology

AncEg Ancient Egypt

ASAE Annales du Service des Antiquités de l'Égypte

AnOr Analecta Orientalia

AV Archäologische Veröffentlichungen

BD = Bd Book of the Dead

BdE Bibliothèque d'Étude

BIFAO Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale

BiOr Bibliotheca Orientalis

BM British Museum

BMMA Bulletin of the Metropolitan Museum of Art

BMSAES British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan

CdE Chronique d'Égypte

CG Catalogue General du Musee du Caire

CGT Catalogo Generale del Museo di Torino

CT Coffin Texts

FIFAO Fouilles de l'Institute français d'archéologie orientale

GM Göttinger Miszellen

GÖF Göttinger Orientforschungen

HÄB Hildesheimer Ägyptologische Beiträge

HAT Handschriften des altägyptischen Totenbuches

HWB Handwörterbuch

JAOS Journal of the American Oriental Society

JARCE Journal of the American Research Center in Egypt

JE = JdE Journal d'Entrée (Cairo Museum)

JEA Journal of Egyptian Archaeology

JNES Journal of Near Eastern Studies

LÄ Lexikon der Ägyptologie

LGG Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen

LM Livre des Morts = BD

MÄS Münchner Ägyptologische Studien

MDAIK Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo

MIFAO Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéology Orientale (IFAO) du Cairo

OBO Orbis Biblicus et Orientalis

OLA Orientalia Lovaniensia Analecta

OMRO Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden

PM Porter and R. Moss, 'Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings'.

PT Pyramid Texts

RÄRG Reallexicon der Ägyptische Religionsgeschichte'

RdE Revue d'Égyptologie

SAK Studien zur Altägyptischen Kultur

SAOC Studies in Ancient Oriental Civilisation

SAT Studien zum Altägyptischen Totenbuch

SDAIK Sonderschrift des Deutschen Archäologischen Instituts

TB Totenbuch

TT Private Tombs at Thebes

Urk. Urkunden des ägyptischen Altertums

VA Varia Aegyptiaca

Wb Wörterbuch der ägyptische Sprache

YES Yale Egyptological Studies

ZÄS Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

ZPE Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik

تمهيد

تعد دراسة نصوص ومناظر كتاب الموتى المسجلة على البرديات والمقابر والمعابد وغيرها بصفة عامة من أهم الدراسات التي تفيد في التعرف على العديد من المعتقدات والمفاهيم الدينية والطقوس الجنائزية، إذ يتضمن كتاب الموتى تلميحات عن جميع نصوص الديانة المصرية القديمة التي استخلصها الكهنة عن العالم وانعكست في معتقداتهم الدينية والجنائزية، وسجلت في كل من نصوص الأهرام ونصوص التوابيت والتي اقتبست منها أغلب تعاويذ كتاب الموتى.[1]

تعتبر دراسة التعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى والتي سجلت على البرديات ولفائف المومياء والتوابيت والمقاصير والمقابر والمعابد والأوستراكا غاية في الأهمية، إذ يشتهر الفصل السابع عشر بأنه يقدم الخلاصة والتفسير لكتاب الموتى عامة كما يحتوي على **مراحل** البعث والانتصار والإشراق وعجز الأعداء وقدرة المتوفى (السيطرة)على العناصر لذا فغالبا ما وضعت التعويذة (17) في بداية لفة البردي حيث اعتبرت من أهم تعاويذ كتاب الموتى. كما توضح مناظر التعويذة السابعة عشرة الصورة التي تخيلها المصري القديم عن مصيره وما يتم من مراحل تحوله والهيئات التي يتخذها ويتحول لها والآلهة التي تساعده في ذلك والأماكن التي يتم التحول فيها.

ولعل اختياري لدراسة مناظر الفصل السابع عشر من كتاب الموتى والتي لم تدرس بالطريقة التي تبرز مدلولاتها الدينية والفنية هو ذلك الكم الهائل من برديات كتاب الموتى التي لم تنشر بعد والمنتشرة في متاحف العالم المختلفة إلى جانب مناظر التعاويذ المسجلة على المقابر والمعابد. فمازال يوجد نقص شديد لمقارنات مفيدة ودقيقة لنسخ نصوص كتاب الموتى عامة والتعويذة السابعة عشرة خاصة من فترات مختلفة بأماكن مختلفة لإبراز المدلولات الدينية المختلفة لمناظر هذه التعويذة التي تعد اختصارا لكتاب الموتى وذلك من خلال مقارنة ثوابت ومتغيرات مناظر التعويذة المسجلة على العديد من البرديات والمقابر والمعابد وغيرها، في مختلف العصور والفترات الزمنية، حيث تختلف المناظر من فترة لأخرى و يدل هذا الإختلاف على تطور المعتقدات وامتزاجها واختلاطها أحيانا أخرى في كل فترة، كما يعطى تكرار المنظر واختلافه في الفصل الواحد من بردية لأخرى فكرة جيدة عن الفكر وأسلوب الفن في كل فترة، إلى جانب ما يبرزه من خصائص فنية واجتماعية لكل فترة لتعبر كل مرحلة عن تأثرها بالحياة السياسية والدينية. ومن الجدير بالذكر أن معظم الدراسات التي تناولت التعويذة السابعة عشرة ركزت في المقام الأول على النص وأصله من متون التوابيت.

[1] جورج بوزنر ، (2003) ، ص 281.

Grapow, H. Das 17 Kapitel des ägyptischen Totenbuches und seine religionsgeschichtliche Bedeutung, Berlin 1912.

Renouf, P.L. The Egyptian Book of the Dead, Chapter XVII. In: PSBA 14 (1891 -1892).

Renouf, P.L. Hieroglyphic Studies, in: Atlantis 2, (1859), 333-378, Atlantis 3 (1862), 127-155,423-440.

Naville, É. Les premiers mots du chapitre XVII du Livre des Morts, in: BIFAO (1919), Bd. 16, Nr. 16, S. 229-244. & in: BIFAO (1926), Bd. 26, Nr. 26, S. 195-199.

Amelineau, E. Etude sur le chapitre XVII du Livre des Morts de lancienne Egypte; in Journal Asiatique, Serie 10 Bd. 15 1910, 395- 463; in: Bd 16.1910, 5-74.

Schenkel,Wolfgang, Rẻpres chronologiques de l`histoire redactionelle des Coffin Texts, Beiträge zum 17 Kapital, in: GOF IV\ 3, Wiesbaden 1975, 27-36.; zur Redaktions und Überliefierungs geschechichte des Spruchs 335a der Sargtext37-79 , Abb 105.

Bartos, Z. Kapitel 17 des ägyptischen Totenbuches im Grab des Djehutimes TT 32, in: Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungriae 45, Budapest 1993.

قامت **Rössler-Köhler, Ursula** بدراسات متخصصة لنصوص التعويذة السابعة عشرة وأصولها:

Rössler-Köhler, Ursula, Kapitel 17 des Ägyptischen Totenbuches. Untersuchungen zur Textgeschichte und Funktion eines Textes der altägyptischen Totenliteratur,in GOF IV/ 10. Wiesbaden 1979.

Rössler-Köhler, Ursula, Einige vorläufige Bemerkungen zu kap.17 TB vom Sarg der Königin Mentuhotep, in: GOF IV\3, Wiesbaden 1975,11-26.

كما قام بمقارنة نصوص الهيروغليفية للتعويذة في عدة مصادر:

Lapp, G. Totenbuch Spruch 17, Bd. 1: Totenbuchtexte, Basel 2006.

تناول Shalomi دراسة المخصصات الإلهية في التعويذة (CT335) والتعويذة (BD17):

Shalomi-Hen, R. Classifying the divine. Determinatives and categorisation in CT 335 and BD 17, in GOF IV/ 38, 2 Wiesbaden, 2002.

كما تناولت عدة دراسات بعض من نصوص ومناظر التعويذة أو عناصر او آلهة التعويذة:

Mercer, S. A. B. Some Religious Ideas in the 17th Chapter of the Book of the Dead, in: JSOR (1927), Bd. 11, Nr. 11, S. 217-221.

Milde, H., It is All in the Game. The Development of an Ancient Egyptian Illusion, in: Fs Heerma van Voss, Kampen 1988, 89-95.

Michél, **B.** Le chat, Le serpent et l'arbre-ished (Chaptier 17 du Livre des Morts). Les divins chats d'Égypte : un air subtil , un dangereux parfum, in : Löwen 1991, 109-115, Abb.55-58.

Czermak, W. Über den Monolog des Urgottes "in einem Kapitel über die Weltschöpfung im altägyptischen Totenbuch". in die feierliche Ingauguration des Rektors der Wiener Universitat fur das Studiennjahr. 1952\1953,Wien 1953.

تناول M. Tarasenko دراسة مناظر من التعويذة السابعة عشرة غير انه لم يتتبع المنظر على كل من البرديات ولفائف المومياء والمقابر:

Tarasenko, M. Mythological Allusions Connected with Cosmogony in Chapter 17 of the Book of the Dead, in:Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch-Symposiums Bonn, 25. bis 29. September 2005, Wiesbaden 2006, 339-355.

Tarasenko, M., The Vignettes of the Book of the Dead Chapter 17 during the Third Intermediate Period (21st - 22nd Dynasties), Moskau . 2010.

Tarasenko, M. "Ruti-Scene" in Ancient Egyptian Religious Art (19-21 Dyn.), in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient (2007), Bd. 4, Nr. 4, 77-122.

Tarasenko, M. The Osirian Myth and its Characters in the Book of the Dead Chapter 17, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient (2006), Bd. 3, Nr. 3, 75-102.

تناولت Elena Diaz-Iglesia منظر الواج ور من التعويذة السابعة عشرة:

Lucia Elena Diaz-Iglesia llanos., Commentary on Heraclepolis Magna from the theological perspective (I): The Image of the local lakes in the vignette of the chapter 17 of the Book of the Dead. In TdE 4 (2005) = Trabajos de Egiptologia,Paper in Encient Egypt,Numwero . 31-106.

أما بالنسبة لمقارنات لمناظر فقد اتجهت بعض الدراسات إلى عقد مقارنات بين المناظر المختلفة لتعاويذ كتاب الموتى عامة خلال العصور المختلفة دون التركيز على مناظر التعويذة السابعة عشرة.

Naville, É. Das ägyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie / aus verschiedenen Urkunden zusammengestellt und hrsg. Berlin. 1886. Bd. 1-3

Milde, H. The Vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet, Leiden, 1991.

قام محمد صالح بدراسة تعاويذ كتاب الموتى في مقابر الأفراد بطيبة:

Saleh, M. Das Totenbuch in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches. Texte und Vignetten, 1984.

قام **Mosher** بدراسة مناظر كتاب الموتى عامة في العصر المتأخر في رسالته:

Mosher, M. Jr. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period. A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes. Unveröffentl. Dissertation, Berkley 1989.

كما قام بتصنيف مناظر كتاب الموتى على البرديات ومقارنتها طبقا لمكان العثور عليها وخاصة برديات اخميم خلال العصر المتأخر واكتفى بإبراز السمات العامة وخاصة الفنية بصفة عامة.

Mosher, M. Jr. Theban and Memphite Book of the Dead Traditions in the Late Period, JARCE 29, (1992), 143-172.

Mosher, M. Jr. The Papyrus of Hor (BM EA 10479). Catalogue of The Books Dead in The British Museum, Vol. II. London. 2001

لذلك تسعى هذه الدراسة إلى محاولة استكمال وتحليل المادة الأثرية والعلمية لمناظر التعويذة السابعة عشرة حتى نهاية العصر اليوناني الروماني واستخلاص كل ما يمكن أن يرتبط بها من معان واتجاهات دينية وحضارية وفنية. إذ لا يزال هناك موضوعات لم يتم دراستها دراسة وافية. حيث تناولت أغلب الدراسات مناظر التعويذة كعنصر منفصل عن أحداث التعويذة نفسها. كما اقتصرت أغلب الدراسات على مناظر الدولة الحديثة، بينما لم تحظى المناظر الجديدة التي ظهرت بعد التنقيح الصاوي وكذلك مناظر العصر اليوناني والروماني بدراسة وافية لمناظر التعويذة ومقارنتها بما سبق.

تقع هذه الدراسة في مقدمة وأربعة فصول

الفصل الأول: سرد للمصادر التي تحتوي على مناظر التعويذة السابعة عشرة من برديات ولفائف مومياء وتوابيت والمنتشرة في المتاحف المختلفة والمقابر والمعابد، مع سرد لأهم المراجع النشر.

الفصل الثاني: يتناول تطور مناظر التعويذة السابعة عشرة وخصائصها منذ الدولة الحديثة حتى نهاية العصر البطلمي من الإضافة والتجديد، الإختصار والإستمرار، ومكان تصوير التعويذة وارتباطها، تتابع المناظر، أسلوب الرسم والتلوين على كل من البرديات ولفائف المومياء والتوابيت والمعابد والمقابر وغيرها. وذلك خلال الفترات التاريخية المختلفة (الدولة الحديثة – عصر الانتقال الثالث– العصر المتأخر (يشمل من الأسرة 26 حتى الأسرة 30) – العصر البطلمي والروماني).

الفصل الثالث: يتناول مناظر التعويذة السابعة عشرة (اللقطات أو اللوحات) والعناصر التي يتكون منها منظر التعويذة. مع مقارنة تطور وتغير كل منظر وعنصر على حدة في كل فترة وذلك من حيث استبدال منظر بآخر أو عنصر بآخر أو تجاهل منظر معين في فترة ما.

الفصل الرابع تحليل المناظر تحليلا دينيا، مع الإشارة إلى الأسطورة التي يشير لها المنظر وتحليل أجزائه المختلفة للوصول إلى رمزيته ومدلولاته الدينية، وربطها بالفقرة الخاصة بها من التعويذة. مقارنة مناظر التعويذة بالمناظر المشابهة لها في التعاويذ الأخرى من كتاب الموتى.

اللوحات وتتضمن مناظر التعويذة السابعة عشر على البرديات ولفائف المومياء والمقابر والتوابيت ، **الأشكال** وتتضمن جداول مقارنة لكل منظر على حدة.

تنتهي الدراسة بخاتمة تضم أهم النتائج التي تم التوصل إليها في نهاية الدراسة، وأخيرا قائمة بالمراجع العربية والمعربة والمراجع الأجنبية.

المقدمة

يُعد كتاب الموتى أهم الكتب الدينية التى سيطرت على المعتقدات الدينية منذ الأسرة الثامنة عشرة، سُجلت نصوصه على البرديات، وجدران المقابر والتوابيت والمقاصير، ولفائف المومياوات، وبعض التمائم، وفي حالات نادرة على الجلد. وكانت البردية توضع في أماكن مختلفة، فأحيانا توضع ملفوفة فوق التابوت، أو تحت اللفائف على جسم المتوفى، أو داخل تجويف تمثال صغير على هيئة أوزير، أو قاعدة تمثال سوكر. يتألف الفصل من اسم أو عنوان يكُتب بالمداد الأحمر. ويتبعه فقرات مختلفة فهو ليس نص مفرد. أطلق علماء المصريات تسمية "كتاب الموتى" فى حين أطلق عليه المصريون القدماء *prt m hrw* أى "الخروج بالنهار." وهو بمثابة مرحلة متأخرة ومتطورة من كل من نصوص الأهرام، ونصوص التوابيت، حيث اقتبست بعض نصوصها منهما، بينما أغلبها يمثل نصا جديدا. وقد وردت بعض فقراته بالفعل على توابيت من بداية عصر الدولة الحديثة حيث يعد بداية ظهوره على لفائف مومياوات وتوابيت ملوك الأسرة السابعة عشرة. سُجلت نصوص كتاب الموتى بالخط الهيروغليفى المُبسط، وبالخط الهيراطيقي، وتوجد أمثلة من العصر الروماني بالخط الديموطيقي[1]. وكانت النصوص تزود بمناظر فى بعض الأحيان عرفت بالـ (***Vignette***) وهو مصطلح حديث أطلق على الصور التوضيحية خاصة الموجودة في كتاب الموتى ونصوص التوابيت والنصوص السحرية ويتم تناولها على البردي كصور صغيرة[2]. وهي تمثيل رمزي يلخص غرض ومضمون التعويذة في شكل صورة مختصرة مجملة ومكملة لما جاء في النص[3].

يعتبر الفصل 17 من أهم تعاويذ كتاب الموتى، ويصور بشكل عام بين الفصول الافتتاحية على البرديات، فغالبا ما وضعت التعويذة (17) قبل التعويذة رقم (1) أو التعويذة (64) حيث اعتبرت من التعاويذ الهامة أو ما سمي بتعاويذ العرض[4]. ويعد من أطول نصوص كتاب الموتى فهو اختصار لمجموعة كاملة من تعاويذ كتاب الموتى حيث يقدم الخلاصة والتفسير لكتاب الموتى مما يدل على أهميته، وقد وصف بأنه جوهر كتاب الموتى[5]. لذا تشمل مناظر التعويذة 17 العديد من مناظر الفصول الأخرى.

ظهرت أصول التعويذة 17 منذ الأسرة 13 قبل صياغة كتاب الموتى، وكانت في البداية من النصوص الخاصة بالطبقة الحاكمة ولم يبقى سوى عدد قليل منها، ثم زادت نصوص التعويذة منذ الأسرة السابعة عشرة وبداية الثامنة عشرة، وتصاعدت في الدولة الحديثة[6]. فقبل نهاية الأسرة السابعة

---

[1] Hildo M.(1986 a), 641-743; T.Allen, (1960.) 24; J. Taylor, 2010.54ff.
[2] Hildo M. (1986 b) 1043 -4.
[3] Horning E. (1999).14-15.
[4] زكية طبوزاده ، (2004)، ص 49،10
[5] Horning E. (2004), p 424.
[6] Munro, I. (1988). P 11.

عشرة، تطورت التعويذة *CT335* من نصوص التوابيت إلى التعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى، وجاءت النسخة المبكرة على تابوت (مفقود حاليا) من دراع ابو النجا[1]. وكذلك أجزاء من تابوت الأمير حرونفر الإبن الأكبر للملك منتوحوتب السابع احد ملوك الأسرة السابعة عشرة[2] (BM EA 29997)[3]. ينحدر النص مباشرة من نموذج النص المنقح للتعويذة *CT335*. وغالبا ما يتم استخدام هذا النص لتحديد مراحل تطور التعويذة والتعرف على التحول من صيغة الدولة الوسطى إلى الدولة الحديثة، ويطلق احيانا على النسخ المبكرة للتعويذة "صيغة الدولة الوسطى إذ تمثل تمهيد لبداية نصوص الدولة الحديثة.[4]

تم إعادة كتابة التعويذة السابعة عشرة في العام 28 من حكم تحوتمس الأول وعلى لفائف لأحمس وحوت نفر (*JE 66218*)، ومقبرة نخت مين (TT87)، وبردية نب مس (BM 10281)[5].

ومن أهم التغيرات والإضافات التي طرأت على التعويذة عند تحويرها ونقلها من *CT335* إلى *BD17*، والتي تستند بلا شك على تطور المفاهيم والمعتقدات الدينية. النص الذي أضيف في بداية التعويذة والذي يشير إلى اعتبار التعويذة فعالة عند استخدامها أو تلاوتها من قبل الأحياء، كما تؤثرعلى تحولات المتوفى من خلال تعريف شخصية المتوفى وتحديدها باعتباره البا الحية في بداية التعويذة. كما تم نقل خاتمة التعويذة *CT 335*، إلى عنوان التعويذة السابعة عشرة، (نص العنوان ولعبة السنت)[6]. وإضافة فقرة في نهاية التعويذة، لم تكن موجودة أصلا في تعويذة *CT 335*[7] وهي الفقرة (C).

يعد نص التعويذة السابعة عشرة من أطول النصوص وأكثرها تعقيدا. غالبا ما يكون النص غامضا بحيث يتضمن تعليقات أو فقرات شرح معنى الكلمات أو تقديم بدائل. فكل بضعة أسطر يتم إدراج عبارة "ماذا يعني؟" *ptr rf sw* تتبعها تفسير أو توضيح لنفس العبارة كما تأتي تفسير آخر بعد عبارة " بعبارة أخرى" *ky dd* ، حيث تأتي إعادة وصف للمصطلحات الدينية وربطها بالأساطير. تعتبر هذه العبارات من خصوصية الفصل 17 فوجود فقرات من الاستعلام والجواب، تقدم عبارات بديلة لقضايا دينية رئيسية، وتعكس في الواقع تعدد المناهج في النص الرئيسي والتي نتجت عن تناقل المؤلفات الدينية التي تطورت خلال العصور القديمة. وأعيد تفسيرها بشكل جديد. ونتعرف من خلال هذا التفسير على وجوه متعددة للمذاهب الدينية المختلفة .

يعتبر تغيير الآلهة واستبدالها في الفقرة الواحدة نتيجة تطور فكري وديني نابع من اندماج الآلهة وتبادل أدوارها في الأساطير المختلفة.

---

[1] Geisen, Chr, (2004).; Köhler, U.R. (1975), 11-26.
[2] Von Beckerath J. (1982) 70, n.3.
[3] Parkinson R. & Quirke, S. (1992). 37-51.
[4] Quirke S.(1999). 84
[5] Köhler, R.U. (1979), 3-4.
[6] de Buck, CT 4, P.326e
[7] Köhler, R.U. (1979).267-292

وربما يرجع ذلك إلى أن النصوص الأساسية للتعاويذ عامة كانت قديمة جدا وكان من الصعب فهمها وبحلول الدولة الحديثة قام الكاتب بدلا من مجرد نسخ النص القديم، شرح النص الأصلي وإثراؤه بالصور. ونجد في التعويذة 17، قسم الكاتب النص إلى فقرات وأجزاء، وبعد كل منها استخدم الحبر الأحمر في كتابة ما أضافه كعبارات افتتاحية وتوضيحية، والتي أصبحت فيما بعد جزءا من النص الرئيسي وتم نسخها ، وإدرجها كتوسعات خاصة بالمعنى على مر القرون. وقد احتوى النص الأصلي مجموعة من الإيضاحات بشأن خصائص وصفات متعددة للاله وقد أضاف الكاتب تعريفات لهويات هذه الآلهة أكثر وضوحا بعد طرح أسئلة بسيطة لكل واحدة من التصريحات، بحيث يتم إعطاء رأي ثان بعد السؤال الثاني. وأصبحت صيغة موحدة لللتعويذة السابعة عشر[1].

تعتبر السمة الأكثر تميزا في الفصل 17 هي سلسلة المناظر التي تصاحب التعويذة وترتبط بالنص. وهذه المناظر لها رمزيتها ومدلولاتها الدينية. كما أن لها قوة سحرية تكتسبها من التماثل بينها وبين الكائن الذي تصوره، إذ توجد علاقة ربط قوية بين الكلمة والصورة من ناحية والأشياء المصورة من ناحية أخرى[2]. يهدف هذا السحر إلى مساعدة المتوفى في بلوغ الغذاء وأشعة الشمس، والسلامة والكمال الجسدي، وحرية الحركة والتحول مع الآلهة في العالم الآخر[3].

توضح مواضيع وأحداث التعويذة مجموعة من المعتقدات الكونية المصرية والفكر الجنائزي، كما توضح مصير المتوفى وما يتم من مراحل تحوله والهيئات التي يتخذها والآلهة التي تساعده في ذلك والأماكن التي يتم التحول فيها (أي مراحل بعثه وإشراقه وانتصاره على الموت وعجز الأعداء، وقدرة المتوفى في السيطرة على العناصر التي تمكنه من النجاة في العالم الآخر).

يعتبر الغرض من التعويذة، تمكين المتوفى لتحقيق البعث والقدرة على الحركة ليشارك إله الشمس التجدد الدائم والأبدي للحياة في أي وقت، إذ تحتوي التعويذة على مسيرة إله الشمس من بداية مولده في بداية الزمان قبل ظهور الآلهة ووصفه الإله العظيم بكل الوسائل وربطه بكل الأساطير والأدوار. ووفقا لذلك يعرف المتوفى نفسه في البداية بأنه الإله الخالق ويتحدث عن الألوهيات الأخرى، ليبدو كانه إله الشمس يتلو هذه التعويذة، فالمتحدث يعبر عن الحقيقة الكونية المتعلقة بطبيعة الخالق، ويدور الجزء الأول من النص حول طبيعة الإله الخالق آتوم، ليندمج الراوي (المتوفى) معه، كما يجسد رع، وآتوم وأوزير، فهو إله الشمس والإله الكوني الذي يجمع بين الماضي والمستقبل، والموت والحياة. في الجزء الثاني يندمج الراوي مع سلسلة من الآلهة الصغرى لإظهار استحقاقه وجدارته لميلاده. بعد ذلك، يتضرع للآلهة للحماية من الأذى ومساعدته في إعادة ميلاده. ويساعد عنوان االتعويذة روح المتوفى في الحركة من القبر والعودة إليه. وبالتالي، فإنه يوفر للبا حرية الحركة التي

---

[1] Kemp, B. (2007). 17-18.

[2] ليلى عزام ، (2001). ص 31-32.

[3] Allen, G. (1960), 42 .

تتيح لها أن تأتي وتذهب بحرية بين أرض الموتى والأحياء[1]. ويعتبر هذا التجسيد للآلهة مثل آتوم ورع وأوزير وسيلة للإنتقال للعالم للسماوي فتغيير شكل المتوفى من خلال القوة الجديدة التي اكتسبها من تجسيده للآلهة واخذ بعض صفات آلهة أخرى وتحوله لهيئات مختلفة مثل البا وطائر البنو والأوزة والصقر أو عين حور تمكنه من التنقل والخروج والدخول للعالم السفلي والصعود للعالم السماوي[2].

كانت أغلب البرديات مجرد سلعة، حيث أعدت معظم برديات كتاب الموتى في ورش الأثاث الجنائزي، ويتم عرض نماذج مختلفة لاختيار العميل، ويتوقف اختيار الفصول والمناظر وجودتها من حيث الأسلوب الفني والألوان، وطول البردية على الحالة المادية للمشتري وما يحتاجه. وغالبا يتم استكمال النص والأساطير بأسماء وألقاب مالك البردية وزوجته بعد الشراء. وربما كانت بعض البرديات تصنع خصيصا بناء على طلب المشتري طبقا لما يحتاجه، أو تشترى النسخ ويضاف اسم المستفيد فيما بعد. فهناك حالات يكون فيها اسم المتوفى كأنه كتب في نفس الوقت مع النص فربما يشير إلى بردية كتبت من قبل فنانين محترفين وصنعت خصيصا لهذا الشخص[3]. يحتوي النص أحيانا على أخطاء أو تكرار أوإضافات غير ضرورية، تظهر إهمال الكتبة والتي تكون أحيانا أخطاء بسيطة في الكتابة أو أخطاء فادحة ترجع لجهل الناسخ.

تعتبر مناظر التعويذة 17 مناظر معقدة للغاية، وتتألف من عدد من المناظر المنفردة، والتي غالبا ما تتوافق مع نص التعويذة لم تظهر مناظر التعويذة السابعة عشرة على البرديات قبل الأسرة التاسعة عشرة، فقد كانت المناظر نادرة خلال الأسرة 18، حيث اقتصرت على تصوير هيئة الهية أو اكثر أو تصوير المتوفى كمقدمة لمناظر التعويذة، ومنذ الأسرة 19 تطورت المناظر لتصبح اكثر ثراءاً وتنوعاً سواء في كم المناظر أو عناصر المنظر الواحد أو اتقان المنظر من حيث الألوان ودقة الرسم والتصوير وظهرت في تلك الفترة المناظر المتعددة والمعروفة للتعويذة السابعة عشرة والتي استمر أغلبها حتى نهاية العصر البطلمي، كما تميزت هذه الفترة بمنظر أو اكثر لم يتكرر بعد ذلك. تطورت المناظر خلال المرحلة الإنتقالية الثالثة لتستمر على تقاليد الدولة الحديثة في بعض النماذج، بينما ظهرت نماذج أخرى مختلفة سواء في ترتيب المناظر أو ظهور مناظر جديدة، منها ما استمر بعد ذلك ومنها ما اقتصر ظهوره خلال هذه الفترة فقط. وفي العصر المتأخر تم اجراء تعزيز للمناظر حيث إضيفت مناظر جديدة لما كان موجود في السابق،الى جانب حذف بعض المناظر التي كانت شائعة في فترات سابقة أو تنقيحها.

---

[1] Taylor, (2010), 35,51,53; Piccione, 1990a. 298-299.
[2] Davies,(1977), 163.
[3] Niwinski, A.,(1989). 18-19

وبالرغم من وجود قاسم مشترك بين المناظر المختلفة التي يتألف منها المنظر الموحد المصور في كل فترة يشير إلى أن النموذج العام ظل متشابها خلال جميع الفترات، وأن هناك معيارا لمجموعة المناظر الشائعة والمتاحة التي يتكون منها المنظر الا أنه بالتأكيد ليس متطابقا، فقد اختلفت مناظر التعويذة من حيث ترتيبها (تبادل المناظر أو حذفها أواضافتها) وتفاصيلها واتجاهها وأسلوب تنفيذها على البرديات وجدران المقابر والتوابيت وغيرها، سواء في الفترة ذاتها، أو في الفترات المختلفة ليتميز كل منظر في النهاية بسمة خاصة به إلى جانب سمات العصر والمكان والنموذج المتبع). لذلك من الخطأ القول بأن المناظر متطابقة أو موحدة سواء خلال الفترة نفسها أو في الفترات المختلفة.

كان من المفيد لدراسة مناظر ونصوص تعويذة كبيرة ومعقدة مثل التعويذة 17، تحديد معيار موحد لتحديد المناظر المختلفة وتقسيمها وربطها بالنص. وبالتالي يجب اتباع وسيلة قياسية للرجوع إلى جميع المناظر التي يتألف منها المنظر تعتمد على تقسيمه الى عدة مناظر (لقطات أو لوحات) وربطها بفقرات نصوص التعويذة التي استمدت منه، حتى يسهل دراسة كل منها وتحليله لتحديد أساسه فضلا عن أهميته.

كان Lepsius [1] أول من قسم النص، اثناء نشره لبردية تورينو وقد زوده بتقسيمات فرعية حددها بالحروف(**a-ii**)، كما قسم Grapow[2] النص عدديا من (1-33). قدم Allen نظامين مختلفين للترقيم[3]. الأولى قسمها الى 21 جزء فرعي، وقد ذكر أنه من الممكن تطويرها. كما نشر له في وقت لاحق تقسيمات جديدة تعكس طريقة منقحة بشأن تقسيماته الفرعية. حيث قسم النص إلى ثلاثة أقسام رئيسية (A-C) كما يلي : (**A: 1-15**) -(B:1-5) - (C)

من الدراسات التي تناولت تقسيم مناظر التعويذة 17 وربطها بالنص الدراسة التي قام بها Milde[4]، وتناول مناظر التعويذة خلال الأسرة 19، كما ناقش اضافات الأسرة 21 والعصر المتأخر. وكان منهجه لتقسيم المناظر المختلفة التي تتألف منها مناظر الأسرة 19، هو تخصيص رقم لكل منهم (I-XXIV)، استنادا إلى التواجد والتتابع الشائع لظهور هذا المنظر. وهذا المعيار مناسب للأسرة 19، (بالرغم أنه أدخل مناظر لم تظهر الا مرة واحدة) إلا انه لا يتسع للمناظر الجديدة التي ظهرت في فترات لاحقة. وبالرغم من ربطه كل منظر بالمقطع المقابل له في نص التعويذة، فان نظامه الرقمي في الإشارة إلى المناظر لا يوفر أي ارتباط واضح او محدد مع نص التعويذة. كما قدم

[1] Lepsius,R. (1842).
[2]. Grapow H. (1915-1917).
[3] Allen, T. G.(1960) ; (1974).
[4]. Milde H.,(1991). 31-42.

Allen وصفا موجزا لـ 19 منظر من الدولة الحديثة، لكنه أيضا لم يربط المناظر المرقمة في تقسيمة بالرقم في النص، لذا لم توفر هذه الطريقة أيضا أية وسيلة لإدخال المناظر التي وجدت في العصر المتأخر.

أضاف[1] Mosher طريقة جديدة غير مقيدة على حد تعبيره تسمح له بإدخال مناظر جديدة من فترات لاحقة، وذلك بدلا من طريقة كل من Allen وMilde والتي اعتبرها مغلقة بسبب نظام ترقيم كل منها لتحديدها المناظر المتتابعة من فترة واحدة مما يجعل من المستحيل إدخال مناظر جديدة من فترات لاحقة في مكان مناسب متتابع.

استخدم Mosher التقسيمات الفرعية للنص والتي اقترحها Allen إذ رأى أنه من الممكن بحكم الطابع الذي ينفرد به نص التعويذة 17 والذي يتكون من جمل رئيسية ألحقت كل جملة بواحدة أو اكثر من التعليقات التفسيرية. كما ألحقت بعض التعليقات بتعليقات أخرى، وبالتالي، يمكن تقسيم النص، إلى عدد من الوحدات المختلفة، يتألف كل منها من مقطع رئيسي وتعليقات ملحقة، لذا استخدم في دراسته للمناظر المكونة لمنظر التعويذة 17 التقسيمات الفرعية التي اقترحها Allen ونظرا لأن أغلب المناظر في المنظر التوضيحي يتوافق مباشرة مع الجمل في الوحدات، فمن المفيد الإشارة لكل منظر وفقا لهذه الوحدة المطابق لها، بدلا من استخدام طريقتين مختلفتين وغير مترابطتين، واحدة للنص وأخرى للمنظر، مما يسمح بتحديد معيار للمناظر خلال الفترات المختلفة.

يفضل الباحث تناول نموذج موشير لتقسيم المناظر ودراستها والتي قام بربطها مع الفقرات المقابلة لها. حيث أن ربط المنظر مع المقطع المناسب، يساعد في التعرف على المناظر جديدة. وقد قام Mykola[2] برسم جدول توضيحي وزع عليه المناظر طبقا لتقسيم Mosher يسهل تناول المناظر وعناصرها . وتقسيم المناظر تبعا لموشير كالتالي[3]:

[1] Mosher M., Jr.(1990)., 162-163.
[2] Tarasenko, M. O. (2011) 84 .
[3] Mosher M.(1990) 158-195.

مناظر العنوان

(T2وT1) : المتوفى ذاهب أو قادم من الغرب:

(T3وT4): رمز الغرب (امنتت)

(T6وT5): **لعب السنت** المتوفى جالس في خيمة أو هيكل لمقصورة يلعب السنت.

(T7): با (*b3*) المتوفى بهيئة طائر تقف فوق هيكل المقبرة .

مناظر القسم (A)

منظر (A1) الإله رع حور آختي: صور بجسم آدمي ورأس صقر يعلوه قرص الشمس.

منظر (A2):

(A2a) : كاهن (أو المتوفى) يحمل باحدى يديه تمثال الإله مين.

(A2b) : إله جالس على تل (أو درج من جهة واحدة رمز *sḫt- ḥtp*).

(A2c) : قارب الشمس

(A2d) : أسدان يحملان الأفق (الآخت) فوقها الشمس.

منظر (A4)

(A4a): علامة الغرب

(A4b): صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) تخرج منه رأس آدمية على جانبيه إيزيس ونفتيس.

(A4c): أوزير جالس ممسكا المذبة والصولجان.

منظر (A5): طائر البنو (*bnw*)

منظر (A6) :

(A6a): الإله حورس بهيئة مومياء ورأس صقر

(A6b): مومياء المتوفى (أوزير) على سرير التحنيط تحيط به طائران (ايزيس ونفتيس)

(A6c): حيتا الأوراس تلتفان على نبات اللوتس والبردي.

منظر (A8a–b): "حح" (*ḥḥ*) و "واج ور"(*w3d-wr*) .

منظر (A9a–b) :

(A9a) : بوابة الأفق

(A9b) :ألوهية برأس كلب أو أسد (حارس البوابة).

منظر (A10a–b):

(A10a) : الإله رع

(A10b) : الإلهان حو وسيا.

منظر (A11): عين ***wd3t*** .

منظر (A12a–b):

منظر (A12a): البقرة السماوية محت ورت (*mḥ.t–wr.t*)

منظر (A12b): صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) تخرج منه رأس آدمية، يحيط به أبناء حورس.

منظر (A13a–e)

(A13a) جحوتي وايسدس

(A13b) رموز و أوني تطهير

(A13c) عين ***wd3t***

(A13d) **أوزير** جالس

(A13e) الآخو السبعة ***3ḫwsṯḫ***

منظر (A14a–b)

(A14a): بارع و با أوزير

(A14b): آلهة برؤوسس كبش (با رع– با أوزير وبا شو – با تفنوت –البا التي في بوزيريس).

(A15) : القط يذبح الثعبان أسفل الشجرة الإيشد.

مناظر القسم (B)

منظر (B0) : رمز الغرب *Imntt*.

منظر (B1a–e)

(B1a) المتوفى متعبدا للشمس المشرقة في الأفق.

(B1b) اله يحمل السماء.

(B1c) ألوهيات مختلفة (إله برأس صقر يعلوه ريشة الماعت– حورس– جحوتي– نفرتم– اله برأس صقر).

منظر (B2a–c):

(B2a) الصقر

(B2b) الأوزة

(B2c) إلهان بهيئة مومياء يعلوها عين.

منظر (B3a–b) : هيئتان الهيتان احداهما برأس كلب والآخر برأس آدمية.

منظر (B4) اله برأس تمساح يمسك بسكين امامه مذبح يعلوه ثعابين.

منظر (B5a–b,d)

(B5a) قارب الصباح (اله الشمس رع بهيئة خبري)

(B5b) قارب المساء (اله الشمس آتوم)

(B5d)، المتوفى ممسكا صندوقا وخلفه انوبيس

(B5e) أوزير جالسا أمام مائدة قرابين.

مناظر القسم (C)

(C1a–e) سيدة منحنية وامامها اسد روتي وجعران الخبر

(C1d) ايزيس ونفتيس.

(C1e) حيتا الأوراس (والأسد روتي وانوبيس)

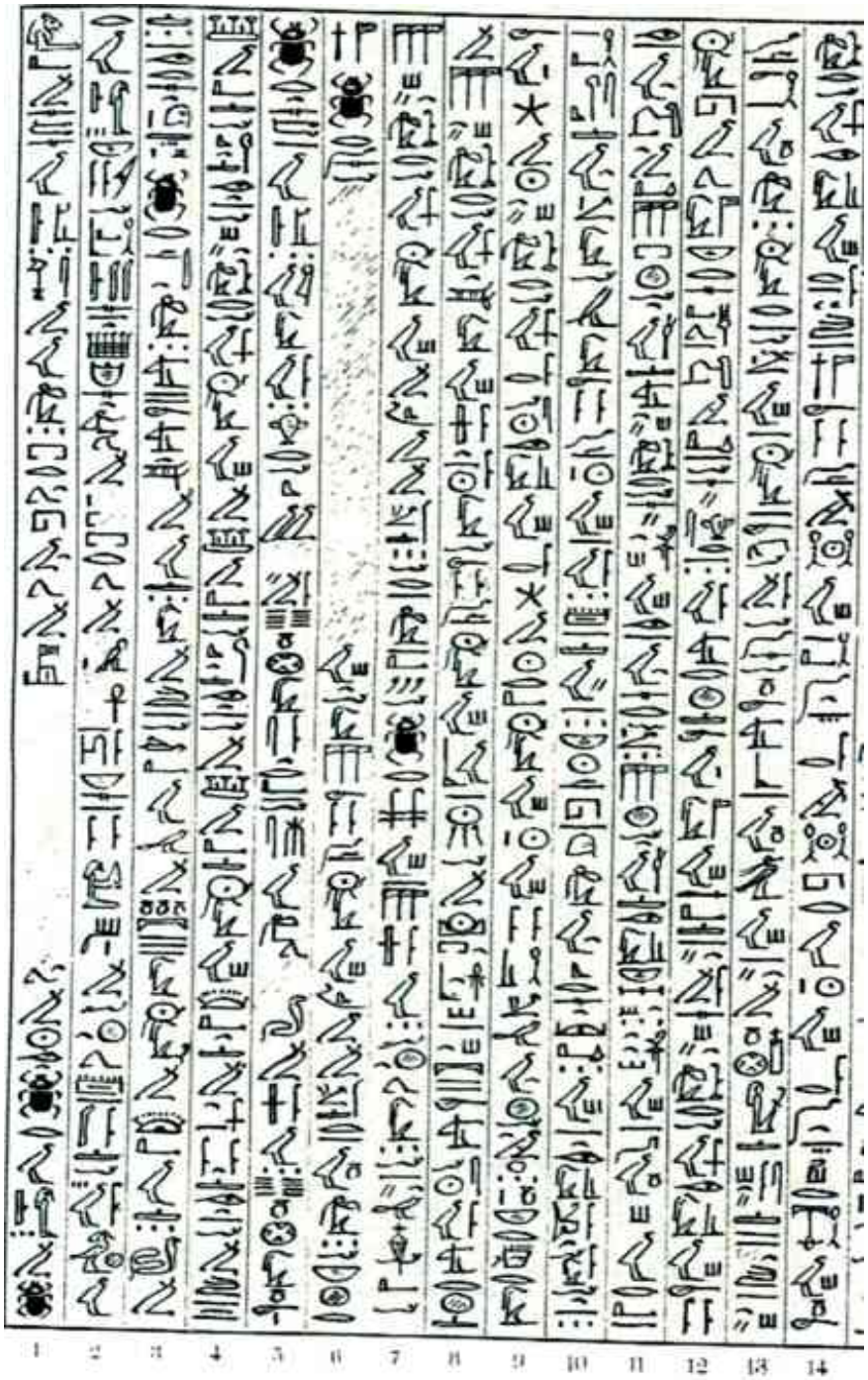
مناظر التعويذة السابعة عشرة طبقًا لتقسيم **M.Mosher**

Titel 1	Titel 2	Titel 3	Titel 4	Titel 5	Titel 6	Titel 7	A1	A2a	A2b	A2c
A2d	A4a	A4b	A4c	A5	A6a	A6b	A6c	A8a	A8b	A9a
A9b	A10a	A10b	A11	A12a	A12b	A13a	A13b	A13c	A13d	A13e
A14a	A14b	A15	B0	B1a	B1b	B1c	B1d	B1e	B2a	B2b
B2c	B3a	B3b	B4	B5a	B5b	B5d	B5e	C1a,b,c	C1d	C1e

Tarasenko, M. O., The Vignettes of the Book of the Dead Chapter 17 in the Saite Period, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient (2011), p84.

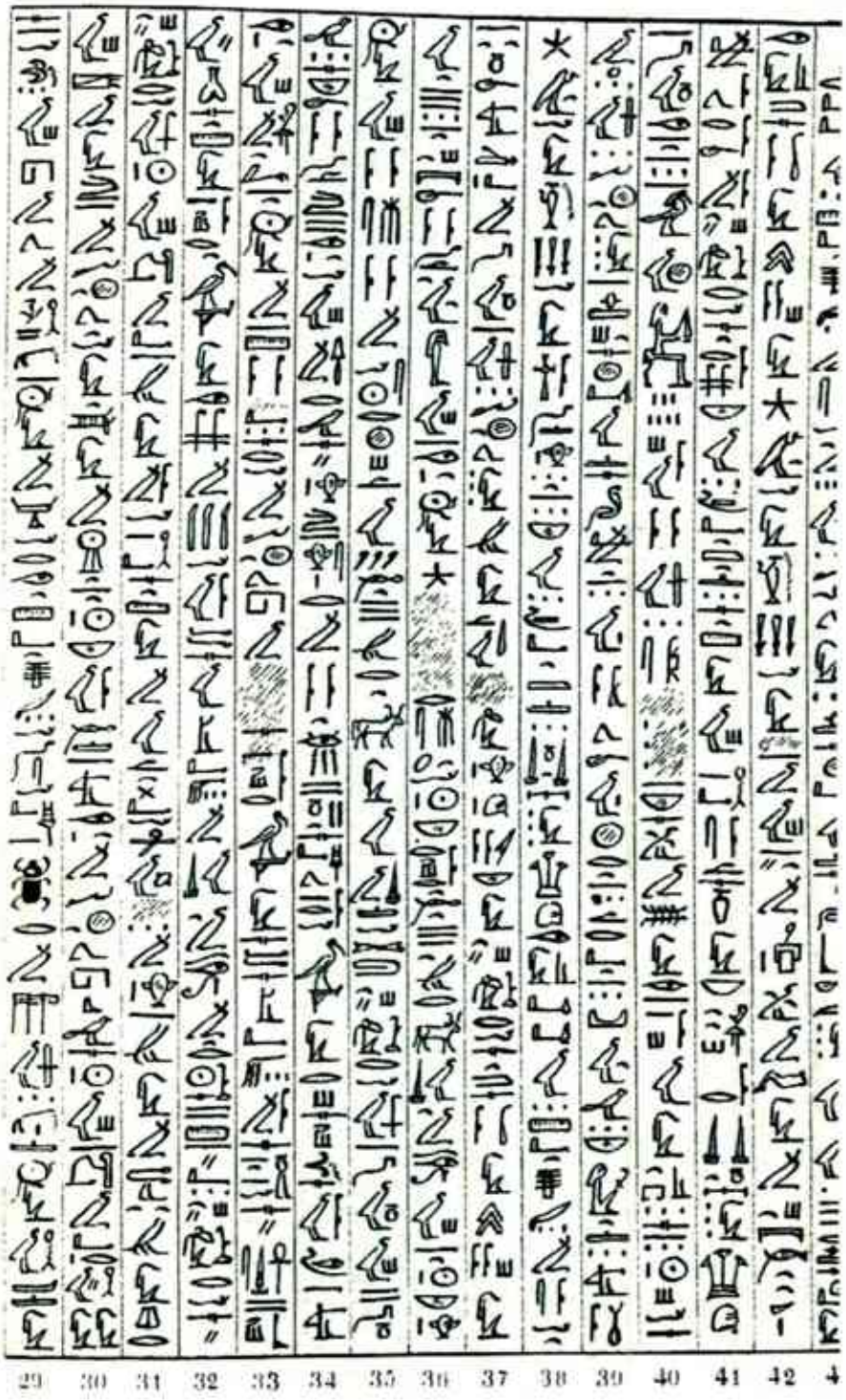
التعويذة السابعة عشر*

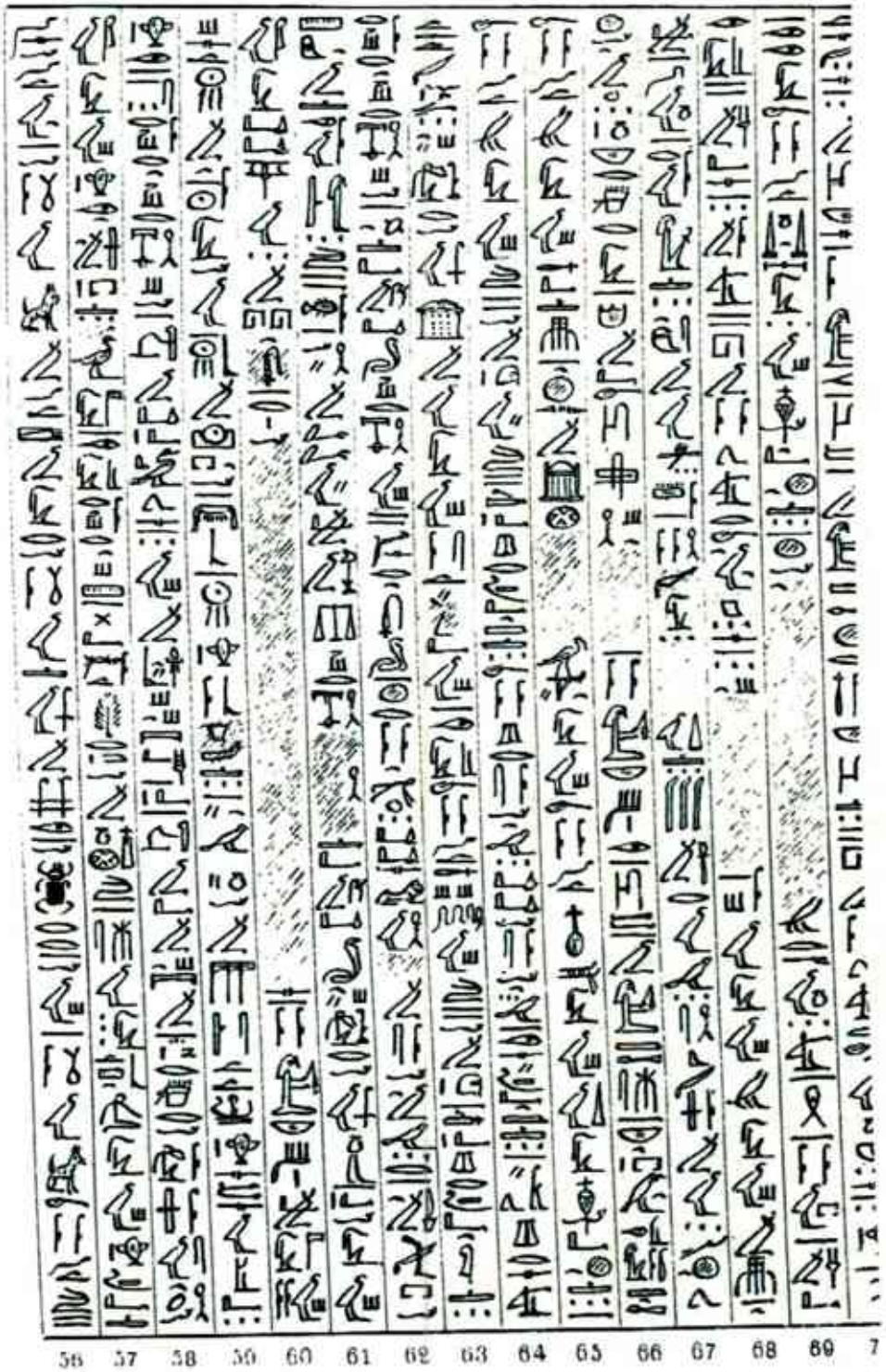
بردية Nebseny BM 9900[1]

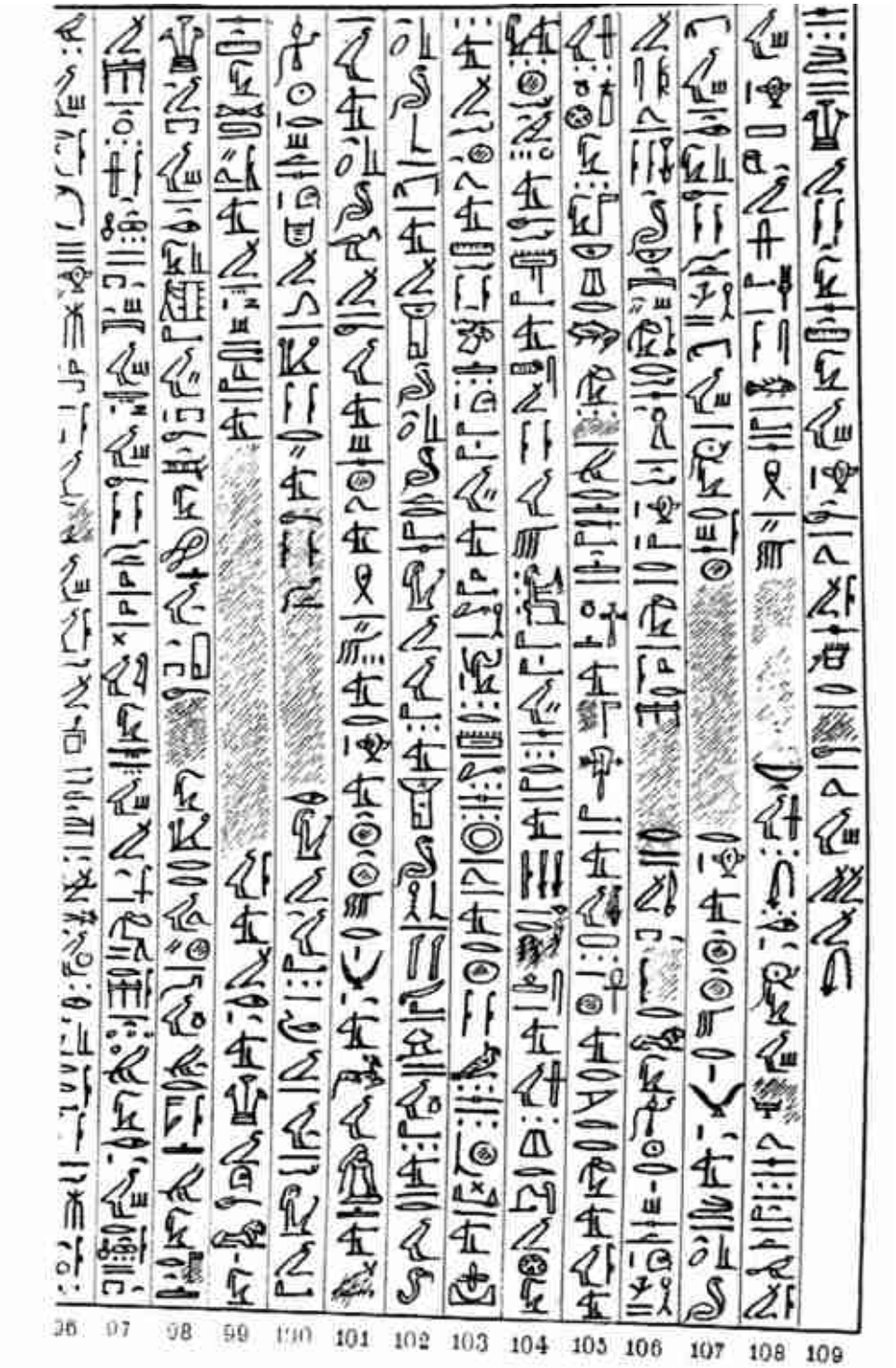


* النص الهيروغليفي: C.Carrier,La Papyrus de Nebseny,Pl3-10
تم الإستعانة في ترجمة النص مع اضافة بعض التعديلات بـ:
Rößler-Köhler, U. (1979).212-235.: Horning E.(2004).. 59-77: Quirke, S, (2013),55-63.

1







ترجمة النص:

العنوان	
ḥ3t-ʿ m sṯsw s3ḫw prt h3t m ḫrt-nṯr 3ḫ m imnt nfrt prt m hrw irt ḫprw m ḫprw nb mry.f ḥbʿ snt ḥmst m sḥ prt m b3 ʿnḫ in sš nb-sny im3ḫ m-ḫt mnt.f iw 3ḫw n irr st tp t3 ḫpr mdt	بداية التسابيح و التحولات. للخروج والصعود الى الجبانة. التجلي (يصبح آخ) فى الغرب الجميل للخروج بالنهار واتخاذ أى شكل يرغب به. لعب الضامة والسنت. الجلوس فى الخيمة. الخروج كبا حية بواسطة الكاتب نب سنى المبجل. بعد موته (حرفيا: هو يرسو). هذا فعّال للذى يفعله (يتلوه)على الارض. الكلمات تاتى لتعبر
Section 1	
nnk imw m wn.f wʿ m nnw rʿ m ḫʿw m šsʿ.f ḥḳ3t irt.n.f ptr rf sw rʿ pw m šsʿ.f ḥḳ3t irt.n.f m šsʿ rʿ pw ḫʿt m nsyt irt.n.f m wnn ḫprt sṯsw šw iw.w ḥr.f ḳ3 imyt ḫmnw ist rdi n.f msw bdš m imyw ḫmnw	إنه ينتمي إلي[1] أنا الكون (عندما) كان متوجداً هو وحيداً فى نون. (انا) رع فى ظهوره، عندما بدأ يحكم ما خلقه. **ماذا يعنى هذا ؟** انه رع عندما بدأ حكم ما قد خلقه. عندما بدأ رع اشراقه كملك على ما خلقه. بينما لم تكن دعامات شو قد خلقت بعد. والذى كان على الأرض المرتفعة (التل) في خمنو (الأشمونين). عندما أُعطي له أبناء الضعف على (التل) الذى فى خمنو .
Section 2	
ink nṯr ʿ3 ḫpr ḏs.f ptr rf sw nṯr ʿ3 ḫpr ḏs.f mw mw pw it nṯrw ky ḏd rʿ pw	انا الإله العظيم الذى أوجد نفسه. **ما يعنى هذا ؟** الاله العظيم الذى أوجد نفسه، انه المياه انه نون ابو الالهه. **بعبارة أخرى** انه رع
Section 3	
ḳm3 rnw.f nb ḥr nṯrw ptr rf sw rʿ pw ḳm3 rn n ʿwt.f ḫpr nn pw n nṯrw imyw-ḫt.f	انه رع الذى خلق أسماءه . سيد الآلهه. **ماذا يعني هذا؟** أنه رع الذى خلق أسماء اعضاءه. وخلق هؤلاء الآلهه الذين في معيته. (أسماء اعضاءه الذين اتو في صورة آلهة)

[1] nnk= nj ink

Section 4	
iwty ḫsf.f m nṯrw *ptr rf sw* *itm pw imy itn.f* *ky ḏd* *rᶜ pw wbn.f m ꜣḫt iꜣbt n pt*	هو لا يعارض (يقاوم) بين الآلهه . **ماذا يعني هذا؟** انه آتوم الذى فى قرصه. **وبعبارة أخرى** انه رع، يشرق فى الأفق الشرقى من السماء.
Section 5	
nnk sf iw.i rḫ.kwi dwꜣ *ptr rf sw* *ir sf wsir pw ir dwꜣ rᶜ pw* *hrw pwy ḥtm.tw ḫftyw nw nb-r-ḏr* *ḥnᶜ sḥḳꜣ.tw sꜣ.f ḥr* *ky ḏd* *hrw pw n iw mn-ywn* *dhn.tw ḳrst pw nt wsir in it.f tn*	انا الأمس و أعرف الغد. **من يعني هذا ؟** الأمس هو اوزير والغد هو رع. هذا اليوم الذى دمر فيه أعداء الاله سيد الجميع. عندما جعلوا ابنه حور يحكم. **بعبارة أخرى** انه اليوم الخاص بـ" سوف نبقى ". عندما جهزوا قبر اوزير بواسطة والده
Section 6	
ir.n.tw ᶜḥꜣt nṯrw ḫft wḏ.i *ptr rf sw* *imnt pw ir.n.tw.s n bꜣw nṯrw* *ḫft wḏ wsir nb smt* *imntt pw* *nw pw rdi.n rᶜ hꜣ nṯr nb r.s* *ᶜḥᶜ.n ᶜḥꜣ.n.f sy ḥr.s*	جُهزت (حرفيا :عملوا) (ساحة) قتال الآلهه بأوامرى. **ماذا يعني هذا ؟** إنه الغرب الذى صُنع لأرواح الآلهه. بأمر اوزير سيد الصحراء الغربية يكون هو هذا التوقيت الذي جعل فيه رع، كل إله إلى هذا المكان قاتل في هذه (البقعة المقدسة) من اجل خاطرهم.
Section 7	
iw.i rḫ.kwi nṯr pw ᶜꜣ nty im.s *ptr rf sw* *wsir pw* *ky ḏd* *ḥknw rᶜ rn.f* *bꜣ pw n rᶜ nk.f im.f ḏs.f*	انا اعرف هذا الإله العظيم الموجود هناك. **ماذا يعني هذا ؟** انه اوزير. **بعبارة أخرى** اسمه يبجل رع انها با رع ، هو جامع (ضاجع) مع نفسه
Section 8	
ink bnw pw nty m iwnw *sꜣw sipty nty wn* *ptr rf sw* *wsir pw* *ir nty wn nṯr ᶜꜣ* *ky ḏd* *nḥḥ pw ḥnᶜ ḏt* *ir nḥḥ hrw pw ir ḏt grḥ pw*	أنا هذا البنو الذى فى أونو. حافظ لما هو كائن[1]. **ماذا يعني هذا ؟** إنه أوزير الكائن هو الإله العظيم. **بعبارة أخرى** إنه الخلود إنه الأبدية. الخلود هو النهار، الأبدية هى الليل.

[1] Wb IV, 35 (17).

Section 9	
ỉnk ỉ3ḥsy m prw.f *ỉw rdỉ.n šwty.ỉ m tp.ỉ* *ptr rf sw* *ỉr ỉ3ḥsy ḥr pw nḏ ḥr ỉt.f* *ỉr prw.f msw.f pw* *ỉr šwty.fy m tp.f* *šmt pw ỉr.n ỉst ḥnʿ nbt-ḥwt* *rdỉ.n.sn st r tp.f* *m wn.sn ḏrty ỉsk sw ḥr mn tp.f* *ky ḏd* *ỉrʿrty pw wrty ʿ3ty* *ỉmt ḥ3t ỉt.ỉ ỉtm* *ky ḏd* *ỉrty.fy pw šwty m tp.f*	انا ايحسى فى خروجه. عندما وضعت الريشتين على رأسى. **ماذا يعني هذا ؟** إنه ايحسى، إنه حور المنتقم لأبيه. إن خروجه هو مولده الريشتان على رأسه انهما مجئ ايزيس ونفتيس. عندما وضعا نفسهما عند رأسه، هما فى وجودهم مثل الحدأتين (الندابتين) . هما باقيتان (ثابتتان) على رأسه.(ترجمة اخرى :هو كانت رأسه تؤلمه[1]) **بعبارة أخرى** انهما الصلان، العظيمتان القويتان اللتان على جبين ابى اتوم. **بعبارة أخرى** عيناه هما الريشتان فوق رأسه.
Section 10	
wn.ỉ m ỉ3 ỉỉ.n.ỉ m ỉrt.ỉ *ptr rf sw* *3ḫt pw nt ỉt.ỉ ỉtm*	انا وجدت على الارض ،انا جئت مع عيني. **ماذا يعني هذا ؟** انه أفق أبى آتوم.
Section 11	
dr ỉwt.ỉ ḫsr ḏwt.ỉ *ptr rf sw* *šʿd.tw ḫp3w pw n* *sš nb-sny nb ỉm3ḫ*	أنا دمرت خطياي و أبعدت شرورى. **ماذا يعني هذا ؟** انه قَطع الحبل السُرى للكاتب "نب سنى" السيد المبجل.
Section 12	
sḥr.ỉ ḏwt ỉrt.ỉ *ptr rf sw* *wʿb.tw.ỉ pw hrw mswt* *m sšwy wrwy ʿ3wy* *nty m ḥnn-nswt* *ḥrw ʿ3bt rḫyt n nṯr ʿ3 nty ỉm.s* *ptr rf sw* *ḥḥ rn n wʿ w3ḏ-wr rn n ky* *š pw n ḥsmn ḥnʿ s n mʿ3t* *ky ḏd* *sšm ḥḥ rn n wʿ* *w3ḏ-wr rn n ky*	انا أزيل الشرور المتصلة بى. **ماذا يعني هذا ؟** اننى طهرت فى يوم مولدي. فى البحيرتين العظيمتين والواسعتين. اللتان فى اهناسيا. انه يوم تقديم القرابين للاله العظيم الموجود هناك **ماذا يعني هذا ؟** حح اسم احداهما، الأخضر الكبير اسم الأخرى. انهما بحيرة النطرون و بحيرة الماعت. **بعبارة أخرى** رئيس حح (اللا نهائية) هو اسم احدهما. الاخضر الكبير هو اسم الاخرى.

[1]Rößler ,K. 1979 , 215, Quirke, 2014,56.

ky ḏd wtt ḥḥw rn n wʿ w3ḏ-wr rn n ky ir grt nṯr pwy ʿ3 nty im.s rʿ pw ḏs.f	**بعبارة أخرى** (نطفة) منجب الملايين هو اسم احدهم. الاخضر الكبير هو اسم الاخر. اما عن هذا الإله العظيم الذي فيهما انه رع نفسه.
Section 13	
šm.i ḥr w3t rḫt.n.i tp m š n m3ʿtyw ptr rf sw r-sṯ3w pw sb3 rsy m n3irf sb3 mḥty m i3t wsir š n m3ʿtyw 3bḏw pw ky ḏd w3t r pw šmt.n itm ḥr.s ḫft wḏ3.f r sḫt i3rw	انا أذهب في الطريق المعروف لي . جزيرة الصادقين **ماذا يعني هذا؟** انها راستاو البوابة الجنوبية في نارف. البوابة الشمالية فى تل اوزير. جزيرة الصادقين هى ابيدوس. **بعبارة أخرى** انه الطريق الذى سار آتوم فوقه. فى رحلتة الى حقول الأيارو (حقول البوص).
Section 14	
spr.i r t3 n 3ḫtyw pr.i m sb3 ḏsrt ptr rf sw sḫt i3rw mst rf ḏf3w n nṯrw ḥ3 k3rlw ir grt sb3 pwy ḏsr sb3 pw n sṯsw šw ky ḏd sb3 pw n dw3t ky ḏd ʿ3wy ry pw wḏ3 itm ḥr.f ḫft wḏ3.f r 3ḫt i3btt n pt	انا وصلت أرض سكان الأفق. انا خرجت من البوابة المقدسة. **ماذا يعني هذا؟** حقول الأيارو التى تقدم (تنتج) قرابين. الآلهه حول (وراء) المقاصير. أما عن البوابة المقدسة إنها بوابة أعمدة شو. **بعبارة أخرى** إنها بوابة العالم السفلى. **بعبارة أخرى** إنهما ضلفتا الباب الذى يعبر منه اتوم. عندما يعبر إلى الأفق الشرقى للسماء.
Section 15	
imyw-b3ḥ imi n.i ʿwy.tn ink pwy ḫpr im.tn ptr rf sw snf pw h3 m ḥnn n rʿ m w3.f r irt šʿt.f ḏs.f ʿḥʿ.n ḫpr m nṯrw imyw-b3ḥ rʿ ḥw pw si3 wn m-ḫt it itm m ḫrt hrw nt rʿ nb	أنت أيها الموجودون أمامي أعطوني أيديكم. انا أتيت لأكون بينكم. **ما يعني هذا؟** انه الدم يتساقط من قضيب رع. عندما قام بقطعه بنفسة. ثم جاءت الآلهه التى فى حضرة رع. انهما حو و سيا. الموجودان مع الأب آتوم. في صباح كل يوم.

Section 16	
iw mḥ.n.i irt *m-ḫt ḥḳ.s ḥrw pw n ꜥḥ3 rḥwy* *ptr rf sw* *ḥrw pw ꜥḥ3.n ḥr im.f ḥnꜥ stš* *m wdt.f sṯ3w m ḥr n ḥr* *m iṯ ḥr ḫrwy stš* *in grt ḏḥwty ir nn m ḏbꜥw.f*	لقد ملئت العين. بعد ان تضررت (حرفيا: نقصت) فى يوم صراع الغريمان **ماذا يعني هذا؟** انه اليوم الذى تقاتل حور فيه مع ست. عندما أصاب ست وجه حور. وعندما اخذ حور خصيتى ست أما عن جحوتى فعل هذا (عالجه) باصابعه.
Section 17	
iw ṯsw ꜥw m wḏ3t m tr.sn nšny *ptr rf sw* *irt pw wnmt nt rꜥ m nšyt.s rf* *m-ḫt h3ḳ.f sy* *in grt ḏḥwty sṯs ꜥw im.s* *int.n.f sy ꜥnḫ wḏ3 snb* *nn bgw.s nb* *ky ḏd* *wn irt.f pw mr-sy* *ḥr wn.s ḥr rmyt n snw.s* *ꜥḥꜥ.in rf ḏḥwty r psg.s*	لقد أُزيح (انتزع)الشعرعن عين الوجات فى وقت الغضب. **ماذا يعني هذا؟** انها العين اليمنى لرع فى غضبه. بعد ان دمرها. اما عن جحوتى ازاح الشعر عنها. واحضر لها الحياة والنماء والصحة. بدون اى ضعف لها. **بعبارة أخرى** عندما كانت عينة تؤلمة. عندما كانت باكية على (عينها) رفيقتها. ثم قام جحوتى نفخ فيها
Section 18	
iw m3.n.i rꜥ pwy msy m sf *r ḫpdw mḥt-wrt* *wḏ3.f ṯs phr* *ptr rf sw* *nw pw nwt nt pt* *ky ḏd* *twt pw n irt rꜥ dw3w* *r mst.f rꜥ nb* *ir grt mḥt-wrt wḏ3t pw nt rꜥ nb*	لقد رايت هذا رع وُلدَ بالامس. بين فخدى محت ورت. هو بخير والعكس بالعكس. **ماذا يعني هذا؟** انها امواج السماء(انها المياه السماوية). **بعبارة أخرى** انها صورة عين رع عند الفجر. فى مولده كل يوم. أما عن محت ورت هى عين وجات كل يوم.
Section 19	
ḥr-ntt ink wꜥ m nw n imyw-ḫt ḥr *mdw ḥry-tp mry nb* *ptr rf st* *imsty ḥpy dw3-mwt.f ḳbḥ-snw.f*	لأني احد الذين يرافقون حور. الذى يتحث ما يحبه سيده **ماذا يعني هذا؟** امستى ، حابى ، دواموت اف، قبح سنو اف.

Section 20	
i.nḏ ḥr.tn nbw mꜣʿt	التحيات لكم يا أرباب (العداله).
ḏꜣḏꜣt ḥꜣ wsir	القضاة(مجمع الآلهة) حول اوزوريس.
ddw šʿt m isftyw	الذين يبثون الرعب على المذنبين
imyw-ḫt n ḥtp.s-ḫw.s	(حرفيا:الذين يقومون بذبح المذنبين).
mtn wi ii.kwi ḫr.tn	اتباع (الذين يتبعون) حتب اس خو اس.
dr.tn ḏwt nb irt.i	انظروا لقد أتيت اليكم.
mi nw ir.n.tn n ꜣḫw sfḫ ipwy	حيث يمكنك ازالة كل شر يتعلق بي
imyw šmsw n nb spꜣ	(يلازمني).
ir.n inpw st.sn	كما فعلتم للأرواح السبعة.
hrw pf n mi ir.k im	الذين هم حاشية رب سبا.
ptr rf sw	الذين وضعهم انوبيس أماكنهم.
ir nn nbw mꜣʿt	وذلك في يوم " تعالى هناك".
stš pw ḥnʿ isds nb imnt	**ماذا يعني هذا؟**
ir ḏꜣḏꜣt ḥꜣ wsir	انهم سادة العدالة.
imsty ḥpy dwꜣ-mwt.f ḳbḥ-snw.f	إنهم ست مع ايسدس سيد الغرب.
nꜣ pw nty m-sꜣ pꜣ ḫpš	القضاة حول اوزير
m pt mḥty	امستى، حابى ، دواموت اف، قبح سنو اف
ir ddw šʿt m isftyw	انهم هم من خلف الفخذ
imyw-ḫt ḥtp.s-ḫw.s	فى السماء الشمالية.
sbkw pw imyw mw	اولئك الذين يضعون الذبح بين المذنبين،
ir ḥtp.s-ḫw.s irt rʿ pw	أتباع حتب اس خو اس ،(التي تحمي حينما
ky ḏd	ترضى)
nsrt pw wnn.s m-ḫt wsir	إنهم (التماسيح) سوبك الذين فى الماء.
sꜣꜣ bꜣw ḫftyw.f	ان حتب اس خو س هي عين رع
ir grt ḏwt nb irt irrt	**بعبارة أخرى**
imꜣḫy ḫr wsir sš spḫr n pr ptḥ	إنها اللهب الذي يتبع اوزير
nb-sny	وتحرق أرواح اعدائه[1].
snt.f nbt-pr sni-snb nbt imꜣḫ	أما عن كل شرور هي افعال المبجل لدى
m-m nbw ḥḥ	اوزير، "نب سنى"، واخته ...
	منذ ان ترك رحم امه.
dr hꜣ.f m ḫt nt mwt.f	أما عن الارواح السبعة إنهم
ir grt ꜣḫw sfḫ ipwy	امستى، حابى، دواموت اف، قبح سنو اف.
imsty ḥpy dwꜣ-mwt.f ḳbḥ-snw.f	ما ان ات اف ، خربا ك اف و حورس
mꜣ.n-it.f ḫr-bꜣḳ.f ḥr-mḫnt-irty	مخنتى ايرتى
rdit st pw in inpw	(الذين) وضعوا في مكانهم من قبل أنوبيس
m sꜣ ḳrst nt wsir	كحراس قبر اوزير.
ky ḏd	**بعبارة اخرى**
m sꜣ wʿbt nt wsir	خلف مكان تطهير اوزير

[1] يشير الاسم إلى الالهة «نسرت»

ky ḏd ir 3ḫw sfḫ ipwyw nḏḥḏḥ 3ḳdḳd k3-n-rdi-n.f-nbi ḫnty-htw.f ʿḳ-ḥr imy-wnwt.f dšr-irty imt ḥwt-insy 3sb-ḥr-pr-m-ḫtḫt m33-m-grḥ-inn.f-m-hrw ir rwty ḏ3ḏ3t tn n3irf wr rn.f hrw pf n mi ir.k n.i ḏd wsir pw n rʿ mi r.k im m3n.i tw ḫrwy.fy sw imnt	**بعبارة اخرى** هولاء الأرواح السبعة هم nḏḥḏḥ 3ḳdḳd k3-n-rdi-n.f-nbi ḫnty-htw.f ʿḳ-ḥr imy-wnwt.f dšr-irty imt ḥwt-insy 3sb-ḥr-pr-m-ḫtḫt m33-m-grḥ-inn.f-m-hrw ir rwty ḏ3ḏ3t tn n3irf wr rn.f بوابتي محكمة ناريف اسمه العظيم . (رئيس مجمع الآلهة اسمه نارف العظيم) فى ذلك اليوم "تعالى الى " عندما قال اوزير لرع " تعالى حتى يمكن ان اراك " هذا ما قاله الغربى.
Section 21	
ink b3wy.fy ḥry-ib ṯ3.fy ptr rf sw wsir m ʿḳ.f r ḏdt gm.n.f b 3im n rʿ ʿḥʿ.n ḥpt.n ky ky ʿḥʿ.n ḫpr m b3wy ir grt ṯ3fy ḥr pw nḏ ḥr it.f ḥnʿ ḥr-mḫnt-irty ky ḏd ir b3wy.fy ḥry-ib ṯ3.fy b3 pw n rʿ b3 pw n wsir b3 pw n imy šw b3 pw n imy tfnt b3wy.fy pwy n imyw ḏdt	انا الروح المزدوجة وسط طفليهما "(الروحان،الساكنتان في نسلهما)." **ماذا يعني هذا؟** (انه) أوزير يدخل ddt (مندس) حيث وجد رع هناك ، وتعانقا واصبحا روحا مزدوجة. أما عن ابناءهم إنه حور المنتقم لابيه، و حور مخنتى ايرتى. **بعبارة اخرى** روحاه وسط (داخل) ابناءه ، انهما با رع ، وبا اوزير ، انه با من فى شو وبا من فى تفنوت ، انهما روحاه الذين فى (مندس).
Section 22	
ink miw pwy pšny išd r gs.f m iwnw grḥ pw ḥtm ḫftyw nw nb-r-ḏr im.f ptr rf sw miw pwy ṯ3 rʿ pw ḏs.f ḏd.tw n.f miw m ḏd si3 r.f miw sw m nn ir.n.f ḫpr rn.f pw n miw	**أنا هذا القط** الذى انشقت شجرة الآشد بجانبه فى أونو تلك الليلة عندما دمر أعداء سيد الآلهة (حرفيا: له). **ماذا يعني هذا؟** هذا القط هو رع نفسه، سُمى (مياو)عندما قال عنه سيا " هل هناك مثيله في أفعاله " هكذا ظهر اسم القط.

ky ḏd wn šw pw ḥr irt imt-pr n gb n wsir ir grt pšny iš̱d r-gs.f m iwnw wn msw-bdš pw ḥr m3ʿ ḥr ir.n.sn ir grt grḥ pf n ʿḥ3-ʿ ʿḳ.sn pw m i3bt pt ʿḥʿ.n ʿ n ʿḥ3 m pt m t3 r-ḏr.f	**بعبارة أخرى** انه شو عندما نفذ وصية جب لأوزير. (لصالح أوزير) أما عن شق شجرة اشد بجانبه فى أونو انهم أبناء الضعف عندما قدموا على ما فعلوه. تلك ليلة المعركة عندما دخلوا شرق السماء ، ثم اندلعت الحرب فى السماء وفى كل الارض.
Section 23	
i. imy swḥt.f psḏ m itn.f wbn m 3ḫt.f nbn ḥr bi3w iwty snw.f m nṯrw sḳdd ḥr sṯsw šw dd ṯ3w m hh n r.f shḏ t3wy m [3ḫw.f]	يا ايها الذى فى بيضته، يضئ فى قرصه يشرق فى افقه، يتلألأ فى السماوات، الذي لا يوجد من يماثله بين الالهه، المبحر فى اعمدة شو، معطى الهواء من انفاس فمه، يضئ الأرضين (بضيائه)
[nḥm.k] [... nb]-sny nb im3ḫ m-ʿ nṯr pwy št3 irw wnn inḥwy.fy m ʿwy mḫ3t grḥ pf n ḥsbt ʿw3t ptr rf sw	انقذ نب- سنى السيد المبجل من ذلك الإله خفى الاشكال (غامض الهيئه) الذى حاجباه هم ذراعي الميزان تلك ليلة حساب السارق (الشقي) . **ماذا يعني هذا؟**
in-ʿ.f pw ir grt grḥ pf n ḥsbt n ʿw3t grḥ pw n nsrt n ḫrt dd srwḥ m isftyw r nmt.f dnd b3w	انه الجالب بالقوة(حرفيا: يُحضر ذراعه)[1]. أما ليلة الحساب تلك بواسطة السارق، انها ليلة (الإلهة نسرت) حارقة الضحية، رامية الانشوطة [الحبل] على المذنبين، تقيدهم لتقطيع ارواحهم.
ptr rf sw šsm pw sidy pw n wsir ky ḏd ʿ3pp pw wnn.f m tp n wʿ ḫr m3ʿt ky ḏd ḥr pw wnn.f m tpwy	**ماذا يعني هذا؟** هذا شسمو انه الساحق (الذي يسحق) لأجل أوزير (جزار أوزير) **بعبارة أخرى** هذا عابب عندما يوجد له رأس واحدة تحمل العدالة . **بعبارة أخرى** انه حورس ذو الرأسين،

[1] ربما يكون اسم القاضي 42 من قضاة المحكمة ويترجم In-c.f حرفيا بمعنى "الذي يحضر ذراعه"

wnn wʿ ḫr mꜣʿt ky ḫr isft *dd.f isft n ir sy* *mꜣʿt n iy ḫr.s* ***ky ḏd*** *ḥr pw ʿꜣ ḫnty ḫm* ***ky ḏd*** *ḏḥwty pw* ***ky ḏd*** *nfr-tm pw spdw* *ḫsf ḫt n ḫftyw nw nb-r-ḏr*	تحمل احداها العدالة والأخرى تحمل الشر، تعطى الشر لمن فعله، وتمنح العدل الى من أتى به (يحمله). **بعبارة أخرى** انه حور الأول في خم (ليتوبوليس). **بعبارة أخرى** انه جحوتى **بعبارة أخرى** انه نفرتم، سوبك منفذ الحكم على أعداء سيد كل الآلهه
Section 24	
nḥm.k ***sš spḫr n pr pṯḥ nb-sny nb imꜣḫ*** ***ir n sš ṯnꜣ mꜣʿ ḫrw*** ***ms.n nbt-pr mwt-rs.ti mꜣʿt ḫrw*** ***m-ʿ nw n iryw stꜣw*** ***imnḥyw spdw ḏbʿw mrw ḥsḳ*** ***imyw-ḫt wsir*** ***nn sḫm.sn im.i*** ***nn hꜣy.i r ktwt.sn***	انقذ الكاتب نب سنى السيد المبجل ... . من الجزارين[1] ، (حرفيا : ينسب لهم الجروح) ذوي الأصابع الحادة، والمؤلمة عندما تقطع التابعين لأوزير ليس لهم سلطة علىَ لن اقع فى قدورهم (المراجل او الغلايات)
ptr rf sw ***inpw pw ḥr pw mḫnt-n-irty*** ***ky ḏd*** ***ḏꜣḏꜣt pw ḫsf ḫt*** ***n ḫftyw nw nb-r-ḏr*** ***ky ḏd*** ***wr swnw n šnyw*** ***n sḫm.n dsw.sn m*** ***sš nb-sny ir n sš ṯnꜣ*** *nb imꜣḫ ḫr nṯr ʿꜣ nb sšw*	**ماذا يعني هذا ؟** انه انوبيس ، انه حور مخنتى ان ايرتى . **بعبارة أخرى** انهم (هيئة) المحكمة الذين صدوا اعداء سيد الالهه **بعبارة أخرى** انه كبير الأطباء فى snyw سكاكينهم ليس لها قوة على الكاتب نب سنى.....
nn hꜣy.i r ktwt.sn ***ḥr-ntt iw.i rḫ.kwi rn iry*** ***rḫ.kwi mḏd pwy imy.sn*** ***m pr wsir*** ***sti m irt n mꜣ.n.tw.f*** ***dbn pt m nsr n r.f*** ***smi ḥʿpy mꜣ.n.tw.f***	انا لن اقع فى موقدهم لانى اعرف اسماءهم ، انا اعرف هذا المجد الذي معهم في بيت اوزير الذى يصيب بعينه دون ان يُرى ، لهب فمه يلف السماء ، الذى يعلن عن الفيضان (عندما) ينظر اليه .

[1] Wb IV, 355(14):

Section 25	
ink wḏ3 tp t3 ḥr rꜥ *mnl.i nfr ḫr wsir* *nn ꜥ3b.ṯn im.i* *n nw ḥryw ꜥḫw.sn* *ḥr-ntt wi m šms n nb-r-ḏr* *r sšw n ḫprw* *ꜥḫ.i m bik ng.i m smn* *sk.i ḥḥ mi nḥb-k3w* *ptr rf st* *nw pw n ḥryw ꜥḫw.sn* *twt n irt rꜥ twt n irt ḥr*	لقد كنت سالما (آمناً)على الأرض لدى رع ، انا وصلت جيداً (حرفيا:اهبط جيد) لدى اوزير. لن تصنع منى القرابين لهؤلاء المسؤلين عن أحواضهم النارية، لأنى من أتباع سيد الآلهه طبقاً لكتب التحولات ، انا اطير كالصقر، واصيح كالأوزة . انا أقضي الابدية مثل نحب كاو **ماذا يعني هذا ؟** هؤلاء المسؤلين عن أحواضهم النارية ، هم صورة عين رع وصورة عين حور
Section 26	
i rꜥ-itm nb ḥwt-ꜥ3t *ity ꜥnḫ wḏ3 snb nṯrw nbw* *nḥm.k* *[sš] nb-sny nb im3ḫ* *m-ꜥ nṯr pwy nty ḥr.f m ṯsm* *inḥwy.fy m rmṯ ꜥnḫ .f m ḫryt* *s3w ḳ3b twy n š nsrsr* *ꜥm ḫ3wt ḫnp ḥ3tyw* *wdd sṯ3t n m3.n.tw.f* *ptr rf sw* *ꜥm ḥḥw rn.f ꜥnḫ.f m t3t* *ir grt t3t n sḏt* *p3 nty r-imywt-ny n3irf r šnw* *ir ḫnd nb ḥr.f .. ḫr n šꜥt* *ky ḏd* *mds rn.f iry-ꜥ3 n imnt* *ky ḏd* *s3w ḳ3b pwy n imnt* *ky ḏd* *ḥry sp.f rn.f*	**يا رع –اتوم سيد المعبد العظيم،** الملك، لك الحياة والنماء والصحة سيد الآلهه انقذ [الكاتب] نب سنى سيد التبجيل من ذلك الاله الذى وجهه مثل الكلب وحاجباه كالبشر، الذى يعيش على الضحايا، حارس حافة بحيرة اللهب، ملتهم الجثث، منتزع القلوب، مُلحق الاصابات دون ان يراه احد . **ماذا يعني هذا ؟** اسمه مبتلع الملايين يحيا على التل. أما عن تل النار الذى بين نارف و شنيت اى شخص يدوس عليه يجب ان يحترس من الوقوع في المذبح (ان يذبح) . **بعبارة اخرى** اسمة المدبب (المسنون)، حارس بوابة الغرب **بعبارة اخرى** انه الشخص الذى يحرس حافة الغرب **بعبارة اخرى** اسمه هو سيد زمانه
Section 27	
nb nrw ḥry-tp t3wy *nb dšrt w3ḏ nmt* *ꜥnḫ m bskw* *ptr rf sw* *ḥ3ty pw n wsir ntf wnm šꜥt nbt*	يا سيد الرعب المهيمن على الأرضين سيد (التعطش) للدماء ، المذدهر فى المذابح الذي يحيا على الاحشاء ، **ماذا يعني هذا؟** إنه قلب أوزير، انه من يتغذى على كل شيء مذبوح (الأعداء المذبوحين) .

Section 28	
rdy n.f wrrt *ꜣwt-ib ḫnt ḥnn-nswt* *ptr rf sw* *ir rdy n.f wrrt* *ꜣwt-ib ḫnt ḥnn-nswt* *wsir pw*	إلى من مُنح التاج العظيم (*Wrrt*) ، و سعادة القلب فى اهناسيا **ماذا يعني هذا؟** إن من مُنح التاج العظيم (*Wrrt*)، و سعادة القلب فى مقدمة حنن – نسوت انه اوزير .
Section 29	
wdd n.f ḥkꜣ m nṯrw *hrw pf n smꜣt tꜣwy* *m-bꜣḥ ꜥ nb-r-ḏr* *ptr rf sw* *wdd n.f ḥkꜣ m nṯrw* *ḥr pw sꜣ ist* *sḥḳꜣ m st it.f wsir* *ir hrw pf n smꜣt tꜣwy* *dmd tꜣwy pw r ḥrs wsir*	عين (صدر له مرسوم) يحكم الآلهه فى يوم اتحاد الأرضين فى وجود سيد كل الارباب **ماذا يعني هذا؟** الذي صدر له مرسوم الحكم بين الالهه انه حور ابن ايزيس الذى حكم على عرش ابيه اوزير " فى يوم اتحاد الارضين " انه توحيد الارضين لدفن اوزير .
Section 30	
ḃꜣ ꜥnḫ imy ḥnn-nswt *dd kꜣw dr isftyw* *sšm n.f wꜣt ḥḥ* *ptr rf sw* *rꜥ pw ḏs.f*	ايتها الروح الحيه التى فى حنن نسوت التى تقدم الارزاق وتمحو الخطايا التى تقود الي طريق الابدية **ماذا يعني هذا؟** انه رع نفسه.
Section 31	
nḥm.k *sš nb-sny nb imꜣḫ* *ḥr nṯr ꜥꜣ pwy ṯꜣy bꜣw* *nsb iww ꜥnḫ m ḥwꜣw* *iry ḳkw imy snkt* *sndw n.f imyw bꜣgw* *ptr rf sw* *stš pw* *ky ḏd* *smꜣ wr pw bꜣ pw n gb*	أنقذ الكاتب نب سنى ... لدى الإله العظيم، سارق الأرواح الذى يبتلع العفونة ويعيش على العفن حارس (المنتمي الى) (وادي) الظلام الموجود في الظلمة الذى يخشاه المتعبون (الموتى)، **ماذا يعني هذا؟** انه ست . **بعبارة أخرى** انة الثور العظيم، هو با (روح أو قدرة) جب

Section 32	
i.ḫprt i.ḥry-b wl3.f *p3wty ḏt.f ḏt* *nḥm.k* *sš nb-sny nb im3ḫ* *m nw n iryw sipw* *rdi.n n.sn nb-r-ḏr 3ḫ* *r irt s3wt ḫftyw.f* *ddw šʿt m i3wt* *iwtyw prt m s3wt.sn* *nn hb ds.sn* *nn ʿḳ.i r nmwt.sn* *nn h3y.i r ḫnw n nmwt.sn* *nn ḥms.i m-ḫnw ḥ3dw.sn* *nn irw n.i ḫt m nw n bwt nṯrw* *ḥr-ntt ink sw3 wʿb ḥry-ib msḳt* *iny n.f msyt m ṯḥnt imt tnnt* *ptr rf sw* *ḫpri ḥr-ib wl3.f rʿ pw ḏs.f* *ir nw n iryw sipw* *bnty pw ist pw nbt-ḥwt pw* *ir nw bwt nṯrw ḥs pw grg pw* *ir sw3 wʿb ḥr msḳt* *inpw pw iw.f m-s3 ʿfdt* *nt mḫnwt wsir* *ir rdy n.f msyt ṯḥnt imt tnnt* *pt pw t3 pw* *ky ḏd* *ḳnḳn šw pw m ḥnn-nswt* *ir ṯḥnt irt ḥr pw* *ir tnnt ḥ3t pw nt wsir*	يا خبرى يا من وسط مركبه الأزلي، الخلود جسده ، أنقذ الكاتب نب سنى السيد المبجل من القائمين على الحساب الذين أعطاهم سيد العالم (أوزير) القوة (السلطة) لحراسة (ليطردوا) اعدائه الذين يذبحون في المذبح (منطقة التعذيب) لا هروب (خروج) من حراستهم سكاكينهم لن تنفذ (الي) انا لن أدخل إلى مذابحهم، انا لن اقع فى مذابحهم انا لن اجلس في غلاياتكم (حفركم النارية)، لن تصنع لى القرابين من تلك الاشياء التى يكرهها الآلهه ، لانى انا الشخص الذى يمر طاهراً وسط مسكت (درب اللبانة)، الذين أُحضرت لهم اطباق الخزف التي فى تاننت . **ماذا يعني هذا ؟** ان خبرى وسط مركبه هو رع نفسه القائمين على الحساب هم القردة ، ايزيس ، نفتيس اما الاشياء التى تكرهها الالهه هى الفضلات والاكاذيب. ان الشخص الذى يمر طاهرا وسط مسكت، هو انوبيس حارس الصندوق الذى يحتوى احشاء اوزير . الذين أُحضرت لهم اطباق الخزف فى تننت هم السماء والارض . **بعبارة اخرى** انه الساحق بواسطة شو فى حنن نسوت . ان الخزف هى عين حور تننت هى مقبرة ازوريس.
Section 33	
ḳd-wy pr.k itm *snṯ-wy ḥwt.k rwty* *pḥrrw pḥrrw nw* *twrt ḥr wšrt stš ṯs pḥr* *ii.n.i m t3 pn* *iṯ.n.i m rdwy.i* *ink itm iw.i m irt.i* *ḥ3.k rw ḥḏ r psd ṯp*	كم هو جيد بناء بيتك آتوم كم هو جيد تأسيس معبدك روتي طف جرياً حول السور اذا تم تطهير حور فأن ست يقيد والعكس لقد جئت من هذه الأرض ، التي اخضعتها بقدمي انا اتوم ، انا فى ما صنعته (في مدينتي) . ارجع ايها الأسد ذو الفم الأبيض والرأس المسطح ،

ḥm n pḥty.i ḳy ḏd [ḥm n twt.i] sꜣw n mꜣ.n.tw n.f sꜣ nwi ỉst gm.n.ḳ wi psḫ.i šny.i r ḥr.i tḥtḥ r wpt.i ỉw.i m ỉst bn.n.i m nbt-ḥwt ḏr sꜣꜣt.i nbt-ḥwt bḥn.s ḫnnw.i nrw.i m-ḫt.i šfyt tp-ꜥwy:i ḳꜥḥ n(.i) ḥḥw rmn.sn dbn n.i rḫyt.sn ḫb n.i wnḏwt ḫftyw.i ḳf n.i sknyw ꜥwy.sn dỉ n.i snsn bnr s-.. n.i ỉmyw ḫr-ꜥḥꜣ ỉmyw ỉwnw	تراجع امام قوتى . **بعبارة اخرى** (تراجع امام وصولى) ايها الحارس الغير مرئى ، انا ايزيس . لقد وجدتنى اقلب شعرى على وجهى ، واشعث الفرق على جبهتي (خصلاتي معقودة). لقد ولدتنى ايزيس ورعتنى نفتيس ، نفتيس محت اخطائى، وصرفت متاعبي . خوفى أمامى، الرعب خلفي، الملايين يحنون مرافقهم (ذراعهم) لى. سكانهم يحيطون بى (يخدمني الناس). يمزق لي الناس (أهلي)اعدائى، الشياب يمدون (حرفيا:يشمرون) سواعدهم لى انا مُنحت أشياء حلوة (قرابين) التى خُلقت من اجلى بواسطة من فى غر- عحا والذين فى اونو
nṯr nb ḫr snḏw.f n wr n ꜥꜣt nḏ.i nṯr sti.n.i ... ꜥnḫ.i r mrr.i ỉw.i m šms n wꜣḏyt nbt pt <wꜣ n.i ꜥnḏ ỉm.sn> ptr rf st ỉnt.f ḥr-ꜥ rn n ḳrt ḳy ḏd [...] .. ỉr rw ḥḏ-r psḏ tp ḥnn pw n wsỉr ḳy ḏd ḥnn pw n rꜥ ỉr psḫ [šny.i] r ḥr.i tḥtḥ r wpt.i wn ỉst pw ḥr štꜣ ꜥḥꜥ.n. sin.n.s šny.s ỉr wꜣḏyt nbt ỉmw ỉrt rꜥ pw ỉr wꜣ [n.i] ꜥnḏ ỉm.sn wnn ḥꜣyt stẖ pw ḥr tkn ỉm.s ỉr (?) n tkn m mm	كل اله يخافه ،بشكل عظيم (بسبب القوة). انا احمي الاله ، لقد اصبت .... ،انا احيا (كما) احب أنا ضمن اتباع واجيت ربة السماء (قليلون من اقتربوا مني(اقترابهم مني انقاص لهم)) **ما ذا يعني هذا ؟** انه :ان انتف حر عا- ((الذي يرى) ما يحضره اوما سلبه) بيده ، هو اسم قربو (العاصفة) **بعبارة اخرى** ..... الأسد الأبيض ، ذو الفم الابيض ، ذو الرأس المسطح انه قضيب اوزير **بعبارة اخرى** انه قضيب رع لقد قلبت شعرى على وجهى عندما تشابك شعرى على جبهتي عندما كانت ايزيس مختبئه ، ثم شعثت شعرها. واجيت سيدة اللهب انها عين رع القليل منهم يقفون لى ، انه عندما يقترب منها المتحدون مع ست ، لانه كان يقترب من الاحتراق .

الفصل الأول

مصادر التعويذة السابعة عشرة

مصادر التعويذة

ظهرت نصوص ومناظر التعويذة السابعة عشرة على عدد كبير من برديات ولفائف المومياء وغيرها من الآثار المنقولة المنتشرة في متاحف العالم والمجموعات الخاصة وعلى التوابيت والمقابر والمعابد.

عدد البرديات التي تحتوي على نصوص ومناظر التعويذة السابعة عشرة حتى الآن 286 بردية.
عدد البرديات التي تحتوي على مناظر التعويذة السابعة عشرة فقط 168 بردية حتى الآن. منها ما هو أجزاء صغيرة تحتوي على جزء من المنظر سيتم تناولها خلال تحليل المنظر كما سيتم عرضها في ملحق الصور ان وجدت (ملاحظة: جمعت صور البرديات من مشروع كتاب الموتى ببون والتي (http://totenbuch.awk.nrw.de/) ماعدا برديات: الفاتيكان –وتورين– المكتبة القومية بباريس– والمتحف المصري بالقاهرة (تصوير المتحف)، وبعض برديات المتحف البريطاني.

عدد لفائف المومياء التي تحتوي على نصوص ومناظر التعويذة السابعة عشرة هو 125
عدد اللفائف التي تحتوي على مناظر التعويذة السابعة عشرة هو 83، واغلبها أجزاء وليست كاملة.

عدد المقابر التي تحتوي على نصوص ومناظر التعويذة 17 هو 28
عدد المقابر التي تحتوي على مناظر التعويذة 17 هو 8

عدد التوابيت التي تحتوي على نصوص ومناظر التعويذة 17 نص ومناظر 15
عدد التوابيت التي تحتوي على مناظر التعويذة 17 فقط 5

بالإضافة إلى آثار أخرى تحتوي على نصوص ومناظر التعويذة مثل :

الأوزريون في ابيدوس[1].

ضلفة باب سنجم موجودة حاليا بالمتحف المصري رقم Cairo J.E. 27303[2]. (شكل 8)

وجدت نصوص التعويذة على مقصورتي توت عنخ آمون بالمتحف المصري (J.E. 60668، J.E. 60666) وكرسي من الأسرة الثامنة عشرة (TR 7/11/26/16) و اوستراكا في متحف اللوفر(Louvre E. 655) AE/N 684)) واوستراكا اخرى في متحف بتري بلندن (. London UC 13248).

[1] Lieven, A. (2007), 167-186.,Frankfort, H., (1933)., 66, Taf. 63-71.
[2] Shedid, A., 1994., 56-67 ; Haring B., (2006).

أولا : البرديات

اللوحات (1-157)

الدولة الحديثة

الأسرة 18

1- **بردية:** *Nb- sni*
المصدر : سقارة
المكان الحالي : BM 990

النشر :
Lapp, G., The Papyrus of Nebseni (BM EA 9900), Bd. 3: Catalogue of the Books of the Dead in the British Museum, London 2004.
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Bd. 1: Totenbuchtexte, Basel 2006., pL1.
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the British Museum, Bd. 92: BMOP, London 1993., 47, Nr. 124, mit Anm. 77f.
Munro, I., Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie. Kriterien ihrer Datierung, Studies in Egyptology, London / New York 1988., 281.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 47ff.
Naville, É., Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886. 48-54

2- **بردية:** شخص غير معروف
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف المصري ببرلين Berlin 23013-23015+23075

النشر : غير منشورة

Burkard, G.; Fischer-E., Ägyptische Handschriften, Teil 4, Bd. 4: VOHD XIX, Stuttgart 1994., 125-126,126-129 u. 148.
Munro, I., Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dyn., London / New York 1988., 293- 294.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 46.
Kaiser, W. Ägyptisches Museum Berlin, Berlin 1967., 121-122, Nr. 1106 Nr. 1107-1109

3- **بردية** *Imn- ḥtp*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف المصري بالقاهرة CG 40002=JE 21369= SR 935+966+2540

النشر : غير منشورة
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Totenbuchtexte 1, Basel 2006., pC3.
Munro, I., Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie. Kriterien ihrer Datierung, Studies in Egyptology, London / New York 1988., 275-276.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits Paris 1987., 89.
Naville, É., Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886., 78 f
Mariette, A., Les papyrus égyptiens du Musée de Boulaq III, Papyrus Nos 21 & 22, Paris 1876., Taf. 1-11 sowie Taf. 1-11, bes. Taf. 6, 7, 10, 11.

4- **بردية:** *P3- sr*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : المتحف البريطاني BM10466

النشر : غير منشورة
Shorter, A. W., Catalogue of Egyptian Religious Papyri in the British Museum. Copies of the Book PR(T)-M-HRW from the XVIIIth to the XXIInd Dynasty, London 1938., 11.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 69.
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the British Museum, in: BMOP 92, London 1993., 57, Nr. 195, Anm. S. 82.

5- **بردية** *Ṯnn-ᶜ*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : متحف اللوفر N3074

النشر :
Devéria, T., Catalogue des manuscripts égyptiens. écrits sur papyrus, toile, Paris 1881., 115-116, III. 89.
Naville, É., Das aegyptische Tb. der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886., 98-100.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 193.

6- **بردية** :*Nḫt*
نهاية الأسرة 18 بداية الأسرة 19
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف البريطاني London BM EA 10471

النشر :
Glanville, S., Note on the Nature and Date of the "Papyri" of Nakht, B.M. 10471 and 10473, in: JEA 13 (1927),Nr. 13, p. 50-56.
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM, in: BMOP 92, London 1993., 46, Nr. 119, p. 77.
Shorter, A. W., Catalogue of Egyptian Religious Papyri in the BM. Copies of the Book PR(T)-M-HRW from the XVIIIth to the XXIInd Dynasty, London 1938., 13-14, Taf. VII.
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, in.: Totenbuchtexte 1, Basel 2006., pL5.
Munro, I., Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie. Kriterien ihrer Datierung, Studies in Egyptology, London / New York 1988., 300.

7- **بردية** :*Nḫt- Imn*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف المصري ببرلين Berlin_3002

النشر :
Milde, H., Vignetten-Forschung, in: Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. , Wiesbaden 2006, 221-231.
Munro, I., Das Totenbuch des Nacht-Amun aus der Ramessidenzeit (Berlin 3002), in: HAT4, Wiesbaden 1997.
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17,in: Totenbuchtexte 1, Basel 2006., pBe1.
Naville, É., Das aegyptische Tb der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886., 70 f (Ba).

8- **بردية** :*Nfr- rnpt*
الأسرة 19
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Brüssel_MR_E 5043

النشر :
Milde, H., The Vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet, in: EU7, Leiden 1991.
Speleers, Louis, Le papyrus de Nefer Renpet. Un Livre des morts de la XVIIIme dynastie aux Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, Brüssel 1917.
Luft, U., Das Totenbuch des Neferrenpet (Grab 336), in: StudAeg 3 (1977), Nr. 3, 81-87

9- **بردية** : شخص غر معروف
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : دبلن – ايرلندا Dublin_TC_1661

النشر :
Hincks, E., Catalogue of the Egyptian manuscripts in the library of Trinity College, Dublin 1843., No. 4.
Naville, É., Das aegyptische Tb der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886. 80 f .
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Totenbuchtexte, Basel 2006., pDu1.

10 - **بردية** :*Qnn*
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Leiden T2

النشر :
Leemans, C., Papyrus égyptien funéraire hiéroglyphique (T. 2) du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leide, Bd. III,5 (= Livr. 28): Monumens égyptiens du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leide, Leiden 1882., Taf. I-XXVII sowie Taf. VIII.
Naville, É., Das aegyptische Tb der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886., 91-92 (La).

11- **بردية** :*3nj*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف البريطاني London_BM 10470 9

النشر :
James, Thomas G. H., Vignettes in the papyus of Ani, in: Colour and Painting in Ancient Egypt, London 2001. 141-144
Faulkner, R. O.; Goelet Jr., O., The Egyptian Book of the Dead. The Book of Going Forth by Day. Being the Papyrus of Ani (Royal Scribe of the divine offerings), San Francisco 1994.Dondelinger, E., Papyrus Ani. BM 10.470.,Graz / Paris 1978 / 1979.
Dondelinger, E., Das Totenbuch des Schreibers Ani, Graz 1987.
Budge, E. A. W., The Book of the Dead. The Papyrus of Ani in the BM, London 1895.
Trustees of the British Museum , The Book of the Dead. Facsimiles of the Papyrus of Ani in the British Museum, (2. Aufl. London 1894), London 1890.
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Totenbuchtexte1, Basel 2006., pL3.

12- **بردية** :*Hw- nfr*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف البريطانيBM 9901
النشر :
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Totenbuchtexte1, Basel 2006., pL4.
Budge, E. A. W., The Book of the Dead, Facsimiles of the Papyri of Hunefer, Anhai, Kerâsher and Netchemet with Supplementary Text from the Papyrus of Nu, London 1899.

13- **بردية** : *Ḥ3r(i)*
المصدر : سقارة
المكان الحالي : المتحف البريطاني London BM 9949

النشر :
Naville, É., Das aegyptische Tb der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886., 65-66 (Ap).
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17, Totenbuchtexte 1, Basel 2006. pL13.

14- **بردية** :*Wsr- ḥ3t*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : موسكو متحف Puschkin Moskau I, 1b, 14 (IG 6149 b), 13 (IG 6149 b), 15 (IG 6149 b), 160, 133

النشر :
Berlev, Oleg D., The way to immortality, Moskau 2002., 73, Nr. 151 , 73, Nr. 150 , 71, 73, Nr. 144.

15- **بردية** *Nfr- rnpt*:
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : متحف بروكلين New York Brooklyn 35.1448 + 35.146

النشر :
Milde, H., It is All in the Game. The Development of an Ancient Egyptian Illusion, in: Kamstra, "Funerary Symbols and Religion". Fs Heerma van Voss, Kampen 1988, 89-95.
Clère, J., The Collection of "Book of the Dead" Papyri in the Brooklyn Museum, in: BMA (1967-1968), Bd. 9, Nr. 9, 88-93.
Bellion, M., Catalogue des manuscrits, Paris 1987, 93.
O'Rourke, P. Cody, M. E., A Papyrus Grows in Brooklyn: The Book of the Dead of Neferrenpet in the Brooklyn Museum (P. Brooklyn 35.1448+35.1464), in: Essays Presented to Leonard H. Lesko upon his Retirement from the Wilbour Chair of Egyptology at Brown University June 2005, Providence 2008, 261-276.

16- **بردية** :***Ptḥ- ms***
المصدر : طيبة
المكان الحالي : **متحف اللوفر** Paris Louvre SN 2

النشر :
Es, M. H. van, Das Tb des Ptahmose, in: ZÄS 109 (1982), Nr. 109, P. 97-121.
Luft, U., Das Tb des Ptahmose. Papyrus Kraków MNK IX-752/1-4, in: ZÄS 104 (1977), Nr. 104, P. 46-75.

17- **بردية**: *P3- qrr*
الأسرة 20
المصدر : **سقارة**
المكان الحالي : هولندا –ليدن متحف Leiden T 4 :Rijksmuseum van Oudheden

النشر :
Naville, É., Das aegyptische Tb der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886. 94-96 (Le)
Lapp, G., Totenbuch Spruch 17,: Totenbuchtexte1, Basel 2006., pLe2.
Luft, U., Das Tb des Ptahmose. Papyrus Kraków MNK IX-752/1-4, in: ZÄS 104, (1977), Nr. 104, S. 46-75.
Köhler R., Zur Tradierungsgeschichte des Totenbuches zwischen der 17. und 22. Dynastie (Tb 17), in: SAT3, Wiesbaden 1999. 25-27.

18- **بردية**: *Rc- ms*
المصدر : سدمنت
المكان الحالي : متحف Fitzwilliam (Cambridge E.2a.1922)

النشر :
Strudwick, H., Papyrus at the Fitzwilliam Museum, in:. Festschrift für Irmtraut Munro zu ihrem 65. Geburtstag, Wiesbaden 2009. 201-212.
DuQuesne, T., Unconventional Vignettes in the Papyrus of Ramose from Sedment, in: Ft.Irmtraut Munro zu ihrem 65. Geburtstag, Wiesbaden 2009. 35-52.

19- **بردية** : غير معروف
الأسرة 19-20
المصدر : سقارة
المكان الحالي : المتحف المصري بالقاهرة JE 95720

النشر : غير منشورة

Munro, I., Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie., London / New York 1988., 303.

20- **بردية**: *Roi*
المصدر : مقبرة روي بطيبة (TT255) [1]
المكان الحالي: انجلترا مجموعة خاصة (مجموعة Glenn Janes)

النشر : غير منشورة

21- **بردية** : غير معروف
المصدر :غير معروف

المكان الحالي: انجلترا – متحف بتري (UC71002 B)
النشر : غير منشورة

[1] PT,I,339ff.

22- **بردية** :*Imn- ms*
المصدر :غير معروف
المكان الحالي: ألمانيا Heidelberg von Portheim Stiftung 8
النشر : غير منشورة

Engelmann, Heinz; Hallof, Jochen, Zur medizinischen Nothilfe und Unfallversorgung auf staatlichen Arbeitsplätzen im alten Ägypten, in: ZÄS 122 (1995). 104-137.

عصر الإنتقال الثالث

23- **بردية** :*Mwt-m-wi3*
منتصف ونهاية الأسرة 21
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف المصري ببرلين**Berlin_3157**
النشر : غير منشورة

Niwiński, A. Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri of the 11th and 10th Centuries B.C. in : OBO86, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1989., 251 (Berlin 27).
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits Paris 1987., 33.
Luft, U., Aus der Geschichte der Berliner Papyrus-Sammlung. Erwerbungen und Ankäufe orientalischer Papyri zwischen 1828, 1861, in: AfP 22/23, (1973/1974), Nr. 22/23, 5-46.
Naville, É. Das aegyptische Tb. der XVIII. bis XX. Dynastie, Berlin 1886. 71-73 .PL. XXVII – XXX

24- **بردية** :*Ini- pḥ- f- nḫt*
المصدر :طيبة
المكان الحالي: سويسرا متحف Bibliotheca Bodmeriana - (Cologny C)

النشر :

Spiegelberg, W., Die Datierung des Totenbuches des Priesters En-pehef-nachte, in: ZÄS 63 (1928), , Nr. 63, P. 152-153.
Valloggia, M., Les manuscrits hiératiques et hiéroglyphiques de la Bibliotheca Bodmeriana, in: Sortir au Jour. Art égyptien de la Fondation Martin Bodmer. 7, Genf 2001, 135-145.
Niwiński, A., Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri in.: OBO86, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1989.308.

25- **بردية** :*cnḫ- f- n- Ḫnsw*
الأسرة 21.-22
المصدر : طيبة
المكان الحالي: سويسرا متحف Bibliotheca Bodmeriana **(CI)**
النشر : غير منشورة

Valloggia, M., Les manuscrits hiératiques et hiéroglyphiques de la Bibliotheca Bodmeriana, in: Sortir au Jour. Art égyptien de la Fondation Martin Bodmer 7, Genf 2001, 135-145.

26- **بردية:** *T3- nt- imntt- hrt- ib*
الأسرة 21.-22
المصدر : طيبة
المكان الحالي: سويسرا متحف Bibliotheca Bodmeriana: **Cologny_CII**
النشر : غير منشورة

27 - بردية: *Nstỉ- t3- nbt- t3wỉ*
الأسرة 21.-22
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف البريطاني (**BM EA 10554(Greenfield)**)
النشر :

Budge, E. A. W., The Greenfield Papyrus in the British Museum. The Funerary Papyrus of Princess Nesitanebtashru, Daughter of Painetchem II and Nesi-Khensu, and Priestess of Amen-Râ at Thebes, about B.C. 970, London 1912.
Heerma van Voss, M., Ein Spruch aus dem Papyrus Greenfield, in: Dijk, J. van (Hg.), Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman te Velde, Groningen 1997, P. 183-186.

28- **بردية**: *dỉw- sw- n- Mwt*
الأسرة 21
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف البريطاني(**BM 9948**)
النشر : غير منشورة

Niwiński, A., Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri , in: OBO86, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1989., 322 (London 8).
Shorter, A. W., Catalogue of Egyptian Religious Papyri in the BM. Copies of the Book PR(T)-M-HRW from the XVIIIth to the XXIInd Dynasty, London 1938., 2, pl. X.
Rößler-Köhler, U., Zur Tradierungsgeschichte des Totenbuches zwischen der 17. und 22. Dynastie (Tb 17), in: SAT 3, Wiesbaden 1999. 123-124.

29- **بردية:** *Nḏmt*
الأسرة 21
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف البريطاني + متحف اللوفر(BM EA 10541 +Louvre E. 6258)
النشر :

Lenzo, Giuseppina, The two funerary papyri of Queen Nedjmet (P. BM EA 10490 and P. BM EA 10541 + Louvre E. 6258), in: BMSAES (2010), Bd. 15, Nr. 15, S. 63-83.
Köhler, U. R., Zur Tradierungsgeschichte des Totenbuches zwischen der 17. und 22. Dynastie (Tb 17), in: SAT 3, Wiesbaden 1999.79-80.
Niwiński, A., Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri .in:. OBO86, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1989., 337f. (London 60), 362 (Paris 47). (E 6258).

30- **بردية**: *Ḏd- Ḫnsw*
الأسرة 21.-22
المصدر : طيبة
المكان الحالي : روسيا : St.Petersburg_Eremitage_18587
النشر : غير منشورة

31- **بردية** :*Nsi- Ḫnsw*
الأسرة 21
المصدر : طيبة
المكان الحالي: ايطاليا - المتحف المصري بتورين (T 1818)
النشر : غير منشورة

Fabretti, A.; Rossi, F.; Lanzone, R. V., Regio Museo di Torino. Antichità Egizie, Bd. 1: Catalogo generale dei musei di antichità e degli oggetti d'arte, Turin 1882., 222-223.

32- **بردية** :*T3- wḏ3t- Rc*
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف المصري بالقاهرة (**S.R.VII_11496**)
النشر : غير منشورة

Niwiński, A., Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri. in:OBO86, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1989., 295 (Cairo 118) .
Piankoff, A. Mythological Papyri, Bd. XL: BS, New York 1957., 133-142, Pap. No. 15.

33- **بردية** :*cnḫ- s- n- Mwt*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: المتحف المصري بالقاهرة (J.E. 95637 a-d (S.R. IV 528)
النشر : غير منشورة

34- **بردية** :*T3- b3k- n- ḥnsw*

من منتصف حتى نهاية الأسرة 21
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف المصري بالقاهرة (Cairo S.R. VII 10222)
النشر : غير منشورة

Niwiński, A., Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri .in: OBO86,, (Schweiz) / Göttingen 1989., 274 (Cairo 59).
Niwiński, A., The so-called Chapters BD 141-142 and 148 on the Coffins of the 21st Dynasty from Thebes with Some Remarks concerning the Funerary Papyri of the Period, in: Festschrift Munro Wiesbaden 2009, 133-162.

35- بردية :*cnḫ- f- n- Ḫnsw*
المصدر : طيبة (خبيئة الدير البحري).
المكان الحالي: المتحف المصري بالقاهرة (JE 95658 S.R.I V556)
النشر : غير منشورة

<u>العصر المتأخر – العصر البطلمي المبكر</u>

36- **بردية** :*I3ḥ- t3i- s- nḫt*
المصدر : هيراكلوبوليس
المكان الحالي : ألمانيا – كولونيا- **(**Colon. Aeg. 10207**)**
النشر :

Verhoeven, U. , Das saitische Totenbuch der Iahtesnacht (P. Colon. Aeg. 10207). Bonn 1993.

37- **بردية**: *ỉ- Ḥp- ỉm- w3 Ṯ*
الأسرة 26
المصدر : طيبة
المكان الحالي: متحف اللوفر (N 3094)
النشر :
Charron, A. (Hg.), La mort n'est pas une fin. Pratiques funéraires en Égypte d'Alexandre à Cléopâtre, Catalogue de l'exposition 28 septembre 2002 > 5 janvier 2003, Musée de l'Arles antique, Arles 2002., 152-171, Nr. 73.

38- بردية *: P3-snḏm-ib- nḫt*

الأسرة 26 **-عصر متأخر**
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : متحف اللوفر (E11078)
النشر : غير منشورة

39- **بردية**: *cnḫ- w3ḥ- ỉb- Rc*

الأسرة 26
المصدر : سقارة
المكان الحالي: المتحف البريطاني (BM_10558)
النشر : غير منشورة

Mosher, M., The Papyrus of Hor (BM EA 10479) with Papyrus MacGregor. The Late Period Tradition at Akhmim, London 2001., Pl. 22.2 (V143), Pl. 24.9 (V134), Taf. 25 (144V), Pl. 28 (111-112V-113V-114V-115V-116-124V).

40- **بردية**: *P3- šrỉ- n- t3- ỉḥt*

الأسرة 26
المصدر : سقارة
المكان الحالي: Vatikan 48832 (N. 16)
النشر :

Gasse, A., Le Livre des Morts de Pacherientaihet au Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, musei e gallerie pontificie, Museo Gregoriano Egizio, Bd. 4: Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt 2001.
Gasse, A., Les papyrus hiératiques et hiéroglyphiques du Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, musei e gallerie pontificie, Museo Gregoriano Egizio, Bd. 1: Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt 1993., Nr. 23.
Gasse, A., Un papyrus et son scribe. Le Livre des Morts Vatican Museo Gregoriano Egizio 48832, Paris 2002.
Marucchi, O., Il grande papiro egizio della Bibliotheca Vaticana contente il, śât per em heru (Libro di uscire dalla vita), Bibliotheca Apostolica Vaticana, Rom 1888.
Marucchi, H., Monumenta Papyracea Aegyptia Bibliothecae Vaticanae, Rom 1891., 1-27, Nr. 1.

41- **بردية**: *cnḫ- pf- ḥrỉ*
الأسرة 26

المصدر : ابيدوس
المكان الحالي: Chicago OIM 5739
النشر :

Allen, T. G., The Egyptian Book of the Dead Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago, Bd. 82: OIP, Chicago 1960., 14f., Taf. 5-12.
Verhoeven, U., Untersuchungen zur späthieratischen Buchschrift, Bd. 99: OLA, Löwen 2001.

42- **بردية** :*Ḫcm- Ḥr C*
المصدر : طيبة – الدير البحري (TT57)
المكان الحالي : فلورنسا (11912)
النشر :

Verhoeven, U., Internationales Totenbuch-Puzzle, in: RdE 49 (1998), Nr. 49, S. 221-237.
Bosticco, S., Due frammenti di un papiro funerario nel Museo egizio di Firenze (inv. n. 11912 a-b), in: Aegyptus (1957), Bd. 37, Nr. 37, P. 71-76

43- **بردية** :*P3i̯- f- i̯wi̯w*
المصدر : طيبة
المكان الحالي: برلين (Berlin 3161)
النشر :

Verhoeven, U., Internationales Totenbuch-Puzzle, in: RdE (1998), Bd. 49, Nr. 49, P. 221-237.

44- **بردية** :*Mn- n- W3ḥ- i̯b- Rc*
الأسرة 26
المصدر : سقارة
المكان الحالي: متحف اللوفر (N 3091)
النشر : غير منشورة

Mosher, M. [JR.], The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period. A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes. Unveröffentl. Dissertation, Berkley 1989., P. 541

45- **بردية** :*Ḏd- ḫi̯*
الأسرة 26
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف المصري بالقاهرة(JE_95841_(SR_IV939)
النشر :

Munro, I., From Nine to One: Scattered Manuscripts Rejoined, in: Backes, B.; Munro, I.; Stöhr, S. (Hg.), Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch-Symposiums Bonn, 25. bis 29. September 2005. Bd. 11, Wiesbaden 2006, p. 233-244.
Munro, I., Die Entwirrung eines „Papyrusknäuels" im Museum Kairo. Rekonstruktion zweier Totenbuch-Papyri der 26. Dynastie, in: Eldamaty, M.; Trad, M. (Hg.), Egyptian Museum Collections around the World, Kairo 2002, p. 831-841.

46- **بردية** :*Ns- Ḫnsw*

الأسرة 26

المصدر : طيبة
المكان الحالي: London_UC_71075
النشر :
S. A. Gülden, Fragmente eines Totenbuches des Neschonsu. P. London UC71075, in: Knuf, H. Leitz Chr; Recklinghausen D. von (Hg.), Honi soit qui mal y pense. Festschrift Heinz-Josef Thissen, Leuven 2010, 79-84,Taf. 23-38.

47- **بردية** : *[P]smṯk*
الأسرة 26
المصدر : طيبة
المكان الحالي:سويسرا –Neuchâtel_Eg_242 Musée d'Éthnographie
النشر : غير منشورة

48- **بردية**: *Nḥm- sw- Mwt*
الأسرة 26
المصدر : طيبة
المكان الحالي: طيبة-الرامسيوم (1)
النشر : غير منشورة
Leblanc, Chr.; Nelson, M., Répertoire onomastique des propriétaires des tombes de la Troisième Période Intermédiaire du Ramesseum [I], in: Memnonia (1997), Bd. 8, Nr. 8, S. 61-91.

49- **بردية**: *T3- šrt- (n)- 3st*
الأسرة 26
المصدر : طيبة
المكان الحالي: توجد عدة أجزاء في المتحف المصري بالقاهرة واجزاء في جامعة هايدلبرج مجموعة المعهد المصري:
(Heidelberg (DE), Universität Heidelberg, Sammlung des Ägyptologischen Instituts**)**
Heidelberg 566 +Cairo J.E. 95685 (S.R. IV 615) +J.E. 95745 (S.R. IV 692) [1] + J.E. 95840 (S.R. IV 938) [1]+ J.E. 95841 (S.R. IV 939) [1] + J.E. 95864 (S.R. IV 964)
النشر : غير منشورة
Munro, I., Die Entwirrung eines „Papyrusknäuels" im Museum Kairo. Rekonstruktion zweier Totenbuch-Papyri der 26. Dynastie, in: Eldamaty, M.; Trad, M. (Hg.), Egyptian Museum Collections around the World, Kairo 2002, P. 831-841.
Fuchs, R., Die Totenbuch-Fragmente der von Portheim-Stiftung Heidelberg. Restaurierung, naturwissenschaftliche Analysen und kulturhistorische Bewertung der Maltechnik, in: Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch-Symposiums Bonn, 25. bis 29. September 2005, Wiesbaden 2006, P. 35-49.
Verhoeven, U., Internationales Totenbuch-Puzzle, in: RdE (1998), Bd. 49, Nr. 49, P. 221-237.

50- **بردية**: *P3- di- Ḥrw- p3- ḫrd*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: انجلترا - متحف Aberdeen_ABDUA_84023(Marischal)
النشر :

Backes, B., Drei Totenpapyri aus einer thebanischen Werkstatt der Spätzeit. (pBerlin P.3158, pBerlin P.3159, pAberdeen ABDUA 84023), Bd. 11: HAT, Wiesbaden 2009.
Curtis, N.G. W.; Kockelmann, H.; Munro, I., The Collection of Book of the Dead Manuscripts in Marischal Museum, University of Aberdeen, Scotland. A Comprehensive Overview, in: BIFAO 105 (2005), Nr. 105, S. 49-73.

51- **بردية**: Rrtt
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف المصري ببرلين (Berlin3158 A-G)
النشر : غير منشورة
Luft, U., Aus der Geschichte der Berliner Papyrus-Sammlung. Erwerbungen und Ankäufe orientalischer Papyri zwischen 1828 und 1861, in: AfP 22/23 (1973/1974), Nr. 22/23, P. 5-46.

52- **بردية**: *T3- tmj- Tmt*
الأسرة 30- بدايةالعصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Berlin 3159 A-D
النشر : غير منشورة
Luft, U., Aus der Geschichte der Berliner Papyrus-Sammlung. 1828 & 1861, in: AfP (1973/1974), Bd. 22/23, Nr. 22/23, P.5-46.

53- **بردية**: *Mwt- ỉr- dỉ- s*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: المتحف البريطانيBM_9951
النشر :
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the British Museum, Bd. 92: BMOP, London 1993., 45, Nr. 117 sowie 45, Nr. 116.

54- **بردية**: *p3-di-Imn-nb-nst-t3wj*
الأسرة 30- بدايةالعصر البطلمي
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: المتحف البريطاني (BM_10539_10700_10733)
النشر :
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM,in : BMOP92, London 1993., 52, Nr. 156.

55- **بردية**: Ns- Šw- Tfnt
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Chicago_OIM_9787
النشر:

Allen, T. G., The Egyptian Book of the Dead Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago, Bd. 82: OIP, Chicago 1960., 16ff., Taf. 13-50.
Allen, T. G., Additions to the Egyptian Book of the Dead, in: JNES 11 (1952), Nr. 11, 177-186.

-56 بردية: Iỉ- m- ḥtp
الأسرة 30- بدايةالعصر البطلمي
المصدر : مير
المكان الحالي:New_York_MMA_35920
النشر:

Clère, J., The Collection of Book of the Dead" Papyri in the Brooklyn Museum, in: BMA 9 (1967-1968),Nr. 9, 88-93.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 93.

-57 بردية: *W3ḥ- ỉb- Rc*
الأسرة 30- بدايةالعصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Paris_BN_94-95_u.112-117 +قطعة غير معروف مكانها
النشر: غير منشورة

Neret, Gilles; Napoleon, Description de l'Égypte. publ. sous les ordres de Napoleon Bonaparte. [Conception and Text: Gilles Néret], Köln 1994., Pl. 66-71.

-58 بردية: *3s.t- rš.tj*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : غير معروف
المكان الحالي:Louvre E 6130
النشر: غير منشورة

Mosher, M. , The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period 1989., Pl. 39-45 , p. 551
Mosher, M. , An intriging Theban Book of the Dead Tradition in the Late Period, in: BMSAES (2010), Bd. 15, S. 123-172.

-59 بردية: *P3- dỉ- Nfr- ḥtp*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي : (BN 141-148) Paris_BN_143
النشر:غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 76.

-60 بردية: *Ḥr- m- 3ḫ- bỉt*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Bologna KS 3170
النشر

Vassilika, E., Museum Acquisitions, 1994. Egyptian Antiquities Accessioned in 1994 by Museums in the United Kingdom, in: JEA 82 (1996), 193-195.
Kminek-Szedlo, G., Catalogo di Antichità Egizie, Turin 1895., 355, n. 3170.

Pernigotti, S. I papiri egiziani nel Museo Civico di Bologna, in: Il Carrobbio7 (1981), 342-346.
Pernigotti, S., In margine al Papiro Bologna KS 3170, in: REAC (2000), Bd. 2, 103-106.
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM, 92: BMOP39, London 1993.Nr. 74 sowie 39, Nr. 76.

61- **بردية** :Ns- Mnw
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي : المتحف المصري بالقاهرة (:J.E. 97249 Papyrus 17)
النشر :غير منشورة

Burkard, G. Die Papyrusfunde. Grabung im Asasif 1963-1970 III, AV22, Mainz 1986, 68-71; Pl. 50-66.
Marcus, M. Papyrusfunde aus dem Asasif: Nachträge, in: MDAIK (2009), Nr. 65, 303-321.

62- **بردية** :*Ḥr- m- 3ḫ- bỉt*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Frankfurt SUB 1
النشر : غير منشورة

63- **بردية** :***T3- Rpỉt / T3- r- pt***
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : أخميم
المكان الحالي:Privat MacGregor 525
النشر:

Eisenberg, J. M., The Egyptian Book of the Dead of Ta-er-pet: The Vignettes and Amulet List of the Papyrus MacGregor, New York 1995.
Sotheby's, Catalogue of the MacGregor collection of Egyptian antiquities. which will be sold by auction by Sotheby, Wilkinson & Hodge ... on Monday, the 26th of June, 1922, and four following days, and ... Monday, the 3rd of July, 1922, and three following days, London 1922., 64, lot 525, Taf. XIII, XIV.

64- **بردية :** *P3- dỉ- Imn / P3- dỉ- Nfr- tm*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: استراليا – سيدني – متحف Nicholson (Sydney_R_87)
النشر:

Coenen, M., A Preliminary Survey of the Books of the Dead on Papyrus and Linen in the Nicholson Museum, in: Egyptian Art in the Nicholson Museum, Sydney 2006, . 81-89.

65- **بردية** :*Ns- Mnw / P3- Mnw*
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: روسيا –الإرميتاج-(St_Petersburg_3531)
النشر:غير منشورة

Piotrovsky, B. (Hg.), Egyptian Antiquities in the Hermitage, Leningrad 1974., Nr. 135
Matje, M. E. Altägyptische Mythen, Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Museum der Geschichte der Religionen und des Atheismus, Moskau / Leningrad 1956.166 . Abb. XXIII u. XXIV.
Golénischeff, W., Eremitage Impérial. Inventaire de la collection égyptienne, St. Petersburg / Leipzig 1891., 173ff.

66- **بردية** : ***P3- dỉ- Ḥr- p3- ẖrd***
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Turin 1792
النشر: غير منشورة

Fabretti, A.; Rossi, F.; Lanzone, R. V., Regio Museo di Torino. Antichità Egizie, Bd. 1: Catalogo generale dei musei di antichità e degli oggetti d'arte, Turin 1882., 217.

67- **بردية** : ***Ns- p3wtỉ- t3wỉ***
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:vatikan38571 (48)
النشر: غير منشورة

Gasse, A., Les papyrus hiératiques et hiéroglyphiques du Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, Museo Gregoriano Egizio, Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt 1993., Nr. 54, Pl. 43-44.

68- **بردية** : غير معروف
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: ليدن Leiden_T18
النشر :
Coenen, M. The Greco-Roman mortuary papyri in the National Museum of Antiquities at Leiden, in: OMRO (1999), Bd. 79, Nr. 79, P 67-79.

69- **بردية** :Ns- Mnw
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Louvre N. 3096

النشر : غير منشورة
Devéria, T. Catalogue des manuscripts égyptiens. écrits sur papyrus, toile, tablettes et ostraca, Paris 1881., 88, III. 47.
Cenival, J.-L de, Le livre pour sortir le jour. Le Livre des Morts des anciens Égyptiens, Le Bouscat 1992., Abb. auf S. 24 u. 25.

70- **بردية** :P3- dỉ- Ḥr- p3- Rc
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : طيبة
المكان الحالي:Paris_ BN 24-32 متحف اللوفر -باريس

النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 74.

71- **بردية** :Ns- p3- mdw
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : غير معروف
المكان الحالي: متحف اللوفر –باريس(N_3153)
النشر: غير منشورة

Mosher, M. [JR.], The Ancient Egyptian BD in the Late Period. Unv. Diss, Berkley 1989. 546

72- **بردية** :Ššnq
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : طيبة
المكان الحالي: متحف اللوفر –باريس (N_3152)
النشر: غير منشورة

Mosher, M. , The Ancient Egyptian BD in the Late Period. Unv. Diss, Berkley 1989., 546
Mosher, M., An intriging Theban BD Tradition in the Late Period, in: BMSAES 15 (2010), 123-172.

73- **بردية:** *P3- šrỉ- n- Mnw*
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : طيبة
المكان الحالي:Louvre_N_3129_+_E_4890
النشر: غير منشورة

Devéria, Théodule, Catalogue des manuscripts égyptiens. écrits sur papyrus, toile, tablettes et ostraca, Paris 1881., 93, 55

74- **بردية** :Ḥr- nfr
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : طيبة
المكان الحالي:Mailand_E_1023 Tav. I b
النشر: غير منشورة

Lise, G., La Collezione Egizia, Castello Sforzesco, Mailand 1988., 79-80 und 78 fig. 36.
Lise, G., La civica raccolta Egizia, Castello Sforzesco, Mailand 1974., 29, fig. 11 (E 185).

75- **بردية** :P3- dỉ- is / P3- dỉ- ii- s
العصر البطلمي المبكر
لمصدر : طيبة
المكان الحالي:London_BM_10097
النشر: غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits , Paris 1987, 61.
Mosher, Malcolm [JR.], An intriging Theban BD Tradition in the Late Period, in: BMSAES 15 (2010), 123-172.
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM, Bd. 92: BMOP, London 1993., 52, Nr. 158.

76- بردية: *Ḥr- nḏ- ḥr- ỉt- f*
العصر البطلمي المبكر
المصدر : طيبة
المكان الحالي:London_BM_10037
النشر: غير منشورة

77- بردية: *T3- kr- hb*
العصر البطلمي المبكر
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Kopenhagen AAe 1 (07a)
النشر

Anonymus, Egypt and Western Asia, Guide to the National Museum, Kopenhagen 1968. 28f. Nr. 14
Buhl, Marie-Louise, A Hundred Masterpieces from The Ancient Near East in the National Museum of Denmark and the History of its Ancient Near Eastern Collections, Kopenhagen 1974., 24f., No. 9

78- بردية: Ns- Mnw
الأسرة 30- بداية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Detroit 1988_10

Budge, E., Facsimiles of Egyptian Hieratic Papyri in the British Museum I, London 1910.
Haikal, F., Two Hieratic Funerary Papyri of Nesmin. Vol I, in: BAe14, Brüssel 1970.
Peck, W. H., The Papyrus of Nes-min. An Egyptian Book of the Dead, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts (2000), Nr. 74, S. 20-31.

79- بردية: P3- dỉ- Imn- nb- nst- t3wỉ
العصر البطلمي المبكر
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Paris_BN_1_19

النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 99f.
Coenen, M., The Egyptian Funerary Papyri of the Bodleian Library. in: BLR 16 (1999), Nr 6, 450-469.
Coenen, M., The Funerary Papyri of the Bodleian Library at Oxford. in: JEA (2000), Bd. 86, 81-98.

80- بردية: Irt- Ḥrw- r- w
العصر البطلمي المبكر
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Vatikan 38598

النشر : غير منشورة

Gasse, A., Les papyrus hiératiques et hiéroglyphiques du Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, musei e gallerie pontificie, Bd. 1: Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt 1993., Nr. 54, Pl. 43-44.
Marucchi, H., Monumenta Papyracea Aegyptia Bibliothecae Vaticanae, Rom 1891., 115.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins,sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 319

81- بردية: Ns- Mnw
العصر البطلمي المبكر
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : فرنسا - باريس المكتبة القومية :(119) Paris_ BN 118-127

النشر : غير منشورة
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 76.

82- بردية: Ḫnsw- ỉw
العصر البطلمي المبكر
المصدر : سقارة
المكان الحالي: فينا- متحف تاريخ الفن:(3856-58, 3864, 3866-69 + 10159) **ÄS AEOS 3862**
النشر :
Verhoeven, U., Untersuchungen zur späthieratischen Buchschrift, in: OLA 99, Löwen 2001.
Wakefield, C., Notes and Documents. The Egyptian Papyri in the Bodleian Library, in: BLR (1991), Bd. 14, Nr. 14, 94-97.
Satzinger, H., Das Kunsthistorische Museum in Wien. Die ägyptisch-orientalische Sammlung, Bd. 14: Zaberns Bildbände zur Archäologie, Mainz 1994., 34, Abb. 20a-c.
Satzinger, H., Ägyptisch-Orientalische Sammlung Kunsthistorisches Museum Wien, München 1987., 94-95.
Satzinger, H., Übersicht über die Papyri der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung in Wien, in: GM 75 (1984), Nr. 75, 31-35.

العصر البطلمي

83- بردية: Ḥr / Ns- Ḥr- (p3-) Rc
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Athen_EBE_P2

النشر : غير منشورة
Backes, B., „Was zu sagen ist“ zum Gesamttitel des Totenbuchs, in: Festschrift für Irmtraut Munro zu ihrem 65. Geburtstag, Wiesbaden 2009, 5-27.

84- بردية: Qỉ
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Berlin 3003

النشر :
Falck, M. von, Das Totenbuch der Qeqa aus der Ptolemäerzeit (pBerlin P. 3003), in: HAT8, Wiesbaden 2006.

85- بردية: Šm- ỉn- n- ỉ
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Berlin 3039

النشر : غير منشورة
Burkard, G.; Fischer-Elfert, H., Ägyptische Handschriften, Teil 4, 4: VOHD XIX, Stuttgart 1994., Nr. 219.

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 28.

86- بردية: Wsỉr- wr

المصدر : طيبة

المكان الحالي : سوسيرا – جنيف : Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, Fondation Martin

Cologny CIV:Bodmer

النشر : غير منشورة

Valloggia, M., Les manuscrits hiératiques et hiéroglyphiques de la Bibliotheca Bodmeriana, in: Art égyptien de la Fondation Martin Bodmer 7, Genf 2001, 135-145

87- بردية : wct3 T

المصدر : طيبة

المكان الحالي:Genf 23464

النشر : غير منشورة

Lapaire, C., Musée d'art et d'histoire Genève, Zürich / Genf 1991., 27, no.13.

88- بردية: 3st- wrt

المصدر : طيبة

المكان الحالي: Leiden _T16

النشر :

Leemans, C., Papyrus égyptien funéraire hiératique (T. 16) du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leide, Bd. III,4 (= Livr. 27): Monumens Égyptiens du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leide, Leiden 1867.

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 178.

89- بردية: Ḏd- ḥr

المصدر : طيبة

المكان الحالي: Leiden_T20

النشر :

Coenen, M., The Greco-Roman mortuary papyri in the National Museum of Antiquities at Leiden, in: OMRO 79 (1999), Nr. 79, S. 67-79.

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 179 , 201.

90- بردية: Ḥr- s3- Ist

العصر البطلمي

المصدر : طيبة

المكان الحالي: BM 10082+10316

النشر : غير منشورة

Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the British Museum, in: BMOP92, London 1993., 41, Nr. 86.

91- بردية: P3- ỉw- n- Ḥrw

العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:BM_10033

النشر : غير منشورة
Coenen, M. On the Demise of the Book of the Dead in Ptolemaic Thebes, in: RdE 52 (2001), Nr. 52, 69-84.
Quirke, S. Owners of Funerary Papyri in the British Museum,BMOP 92, London 1993., 56, Nr. 186.

-92 **بردية**: T3- šrt- (nt-) Mnw
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: BM_9908

النشر : غير منشورة
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM,: BMOP 92, London 1993., 64, Nr. 248.

-93 **بردية**: T3- nt- Imn- ỉỉ
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:BM_10086

النشر : غير منشورة
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM., BMOP 92, London 1993., 65f., Nr. 258.
Quirke, St., Women in Ancient Egypt: temple titles and funerary papyri, Studies in Ancient Egypt in Honour of H.S. Smith. 13, London 1999, 227-235.

-94 **بردية**: Ḥr- m- ḥb
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:BM_10257

النشر :
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM,: BMOP 92, London 1993., 40, Nr. 78.

-95 **بردية** : غير معروف
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:_London_BM_10370
النشر : غير منشورة
Quirke, St., Owners of Funerary Papyri in the BM, in: BMOP92, London 1993., 33, Nr. 32.

-96 **بردية**: Ns- rrỉỉ / Rrỉw
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:London_BM_75044

النشر : غير منشورة

Mosher, M., An intriging Theban Book of the Dead Tradition in the Late Period, in: BMSAES 15 (2010). 123-172.

97- بردية :Ḥr

العصر البطلمي

المصدر : أخميم

المكان الحالي:London_BM_10479

النشر :

Mosher, M. The Papyrus of Hor (BM EA 10479) with Papyrus MacGregor. The Late Period Tradition at Akhmim, Bd. 2, London 2001.

98- بردية :*P3- dỉ- Wsỉr*

العصر البطلمي

المصدر : طيبة

المكان الحالي :Mainz GM Hs 22, Toronto ROM 909.80.515.1-3, 909.80.516

النشر :

Burkard, G.; Fischer-Elfert, H.-W, Ägyptische Handschriften, Teil 4, 4: VOHD XIX, Stuttgart 1994., Nr. 317.

Halbey, H. A.;and others, Buch im Gutenberg-Museum, Mainz 1992., 15-16, Nr. 7

Baqués Estapé, Lorenzo, Catalogo inventario de las piezas egipcias del Museo Episcopal de Vic, in: Diputación provincial de Barcelona, Barcelona 1972., 238-240, Fig. 6, Nr. 45

99- بردية :*3st- wrt*

العصر البطلمي

المصدر : طيبة

المكان الحالي : Mailand E 1028 a

النشر : غير منشورة

Tiradritti, F., Il cammino di Harwa. L'uomo di fronte al mistero: l'Egitto, Mailand 1999., 147, Cat. 163.

Lise, G., Musei e Gallerie di Milano, Mailand 1979., Nr. 72, . 94-100.

100-بردية :*P3- ỉw- Ḥr*

العصر البطلمي

المصدر : طيبة

المكان الحالي :Muenchen_Mon.script.hierogl_1

النشر : غير منشورة

Schoske, S. Wildung, D., Ägyptische Kunst München. Katalog-Handbuch zur Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München, München o.J., 119-122, Nr. 84.

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 236.

101- بردية :*T3- ḫỉ- bỉst*

المصدر : طيبة

المكان الحالي :Louvre_E_7716

النشر : غير منشورة

Menei, E., Eléments pour une histoire de la conservation des papyri, in: Capasso, M. (Hg.), Il rotolo librario: fabbricazione, restauro, organizzazione interna, Lecce 1994, S. 189-221.

102- بردية: *Icḥ- ms*
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Louvre_N_3086
النشر : غير منشورة
Devéria, Théodule, Catalogue des manuscripts égyptiens.Paris 1881., 55-56, III. 4.

103- بردية : *Nḥm- s- Rct- t3wỉ*
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Louvre_N_3087
النشر :
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 197.

104- بردية: *Ššnq*
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Louvre_N_3089
النشر :
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 197.

105- بردية: *Ḏd- ḥr*
المصدر : أرمنت
المكان الحالي :Louvre N3079
النشر :
Goyon, Jean-Claude, Le cérémonial de glorification d'Osiris du papyrus du Louvre I. 3079 (colonnes 110 à 112), in: BIFAO 65, (1967), 89-156.
Goyon, Jean-Claude, Le cérémonial pour faire sortir Sokaris, in: RdE 20(1968), 63-96.
Grapow, H., Religiöse Urkunden. Ausgewählte Texte des Totenbuches, Bd. V: Urkunden des aegyptischen Altertums, Leipzig 1917.

106- بردية : *P3- brr / P3- dỉ- Imn- m- Ipt*
المصدر : طيبة
المكان الحالي : Louvre_N_3090_3206_3198
النشر :

Devéria, Théodule, Catalogue des manuscripts égyptiens. écrits sur papyrus, toile, tablettes et ostraca, Paris 1881., 99-100, III. 65
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 197
Mosher, M. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period. Unv. Diss., Berkley 1989., 540
Mosher, M., An intriging Theban Book of the Dead Tradition in the Late Period, in: BMSAES 15,(2010), 123-172.

107- بردية: *Tỉ- bḫ / Tỉ- b3- 3ḫ*

المصدر : طيبة
المكان الحالي :Louvre_N_3248
النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 213.

108- **بردية** :*P3- di- Ḥr- p3- Rc*
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Louvre_N_3249
النشر: غير منشورة

Barguet, P., Le Livre des Morts des anciens Égyptiens, in: LAPO1, Paris 1967.p69, 73, 74, 76.

109- **بردية** :Iw- f- cnḫ
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Turin_1791
النشر:

Backes, B., Wortindex zum späten Totenbuch (pTurin 1791), in: SAT9, Wiesbaden 2005.

110- **بردية** :*3st- m- 3ḫ- bi*
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Turin_1793
النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 276

111- **بردية** :*P3- di- Imn- nb- nst- t3wi*
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Turin_1831
النشر: غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 279.

112- **بردية** : T3i- s- nḫt
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Turin_1833
النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 279.
Donadoni, Sergio, Testi religiosi egizi, 11: Classici delle religioni. Sezione prima diretta da Oscar Botto. Le religioni orientali, 1970., 260.

113- **بردية** : غير معروف
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Istanbul_10846_10847
النشر : غير منشورة

114- بردية P3-šri-n-Ḫnsw
المصدر : طيبة

المكان الحالي: Glenn Janes 1(a), Janes 1(b) مجموعة خاصة
النشر : غير منشورة

115- **بردية**: Nḥm- s- Rc- t3wi
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: غير معروف Standort_unbekannt_11
النشر :

Anonymus, Auktion Soteby's London. 18th May 1981, 1981., Nr. 281.
Charles Ede Ltd., Writing and lettering in antiquity, London 1972., Nr. 23.
Richards, J. E. Wilfong, T. G. Preserving Eternity. Modern Goals, Ann Arbor 1995. 33

116- **بردية**: T3- kr- hb
العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Christchurch EA 1988.73-76

النشر : غير منشورة
Mosher,M., An intriging Theban BD Tradition in the Late Period, in: BMSAES 15 (2010), 123-172

117- **بردية**: T3- br
المصدر : طيبة
المكان الحالي : Dublin MS 1669, + Standort unbekannt [15]
النشر : غير منشورة
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 141.

118- بردية: ***P3 di Wsir***
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Toronto_ROM_90980516
النشر : غير منشورة
Baqués Estapé, Lorenzo, Catalogo inventario de las piezas egipcias del Museo Episcopal de Vic, in: Diputación provincial de Barcelona, Barcelona 1972., 238-240, Fig. 6, Nr. 45.

119- بردية: *Ḥr- m- ḥb*
المصدر : أخميم
المكان الحالي: Omar pasha مجموعة خاصة
النشر :
Collection de feu Omar Pacha Sultan le Caire. Catalog descriptif, Paris 1929., Nr. 408, Taf. LXVI.

120- بردية: *T3- šrt- Mḥit*
المصدر : أخميم
المكان الحالي : Berlin 3064
النشر :

Albert, F., La composition du Livre des Morts tardif: des traditions locales aux traditions "scripturales", in: Égypte Afrique & Orient 43 (2006), Nr. 43, 39-46.
Meulenaere, H. J. A. de, in: BiOr 59 (2002), Nr. 59, 491-493.
Kaplony-Heckel, U., Ägyptische Handschriften, Teil 3,. 3: VOHD XIX, Stuttgart 1986., Nr. 47.

121- بردية: Nfrt- ỉỉ; 2] Nfr- ỉỉ- n- ỉ
المصدر : أخميم
المكان الحالي: Berlin 10477
النشر :

Lüscher, B. , Das Totenbuch pBerlin 10477 aus Achmim. (mit Photographien des verwandten pHildesheim 5248)., HAT 6, Wiesbaden 2000.

122- بردية: Twt(w)
المصدر : أخميم
المكان الحالي: Frankfurt 1652
النشر :

Bayer-Niemeier, and athers, Museum alter Plastik : Ägyptische Bildwerke/3 ; Skulpturen, Malerei, Papyri und Särge, Wissenschaftliche Kataloge, Melsungen 1993. 254-293.
Vittmann, G. Bemerkungen zu spätzeitlichen Objekten in Frankfurt. in: GM 141(1994), 97-102.

123- بردية: *Ḏd- ḥr / Wsỉr-wr*
المصدر : أخميم
المكان الحالي : Hildesheim 5248
النشر : غير منشورة

Lüscher, B., Das Totenbuch pBerlin 10477 aus Achmim. (Photo of pHildesheim 5248).
In: HAT 6, Wiesbaden 2000., 47-50, -Pl. 21-39

124- بردية: *Ns- Mnw, sm3.tỉ*
المصدر : أخميم
المكان الحالي : مجموعة خاصة - باريس (سابقا بردية New_Brunswick)
النشر :

Clère, J. J., Le papyrus de Nesmin. Un Livre des Morts hiéroglyphique de l'époque ptolémaïque, Bd. 10: Bibliothèque Générale, Kairo 1987.

125- بردية: Ns- Šw
المصدر : أخميم
المكان الحالي: Yverdon_1
النشر :

Küffer, A., Sous la protection de Nout, déesse du ciel. Le trousseau funéraire du prêtre Nes-Shou au Musée d'Yverdon et région, in: archäologie schweiz, 2006, Nr. 29.2006.3, S. 2-13, 10-11, Pl. 11-12

126- بردية: *Ḫc- ḥp*
المصدر : سقارة
المكان الحالي: Berlin 3149

النشر : غير منشورة

Kaplony-Heckel, U., Ägyptische Handschriften, Teil 3, Bd. 3: VOHD XIX, Stuttgart 1986., Nr. 74 und 286.

127 - بردية :*Ḥr*
المصدر : سقارة
المكان الحالي : المتحف المصري بالقاهرة ((JE 32887 (SR IV 930))
النشر : غير منشورة

Backes, B. „Was zu sagen ist“ -zum Gesamttitel des Totenbuchs, in: FS. Munro Wiesbaden 2009, 5-27.

128- بردية :*Ḏsr*
المصدر : سقارة
المكان الحالي : المتحف المصري بالقاهرة :Cairo JE 95837 CG 40029
النشر : غير منشورة

Munro, I., Die Entwirrung eines „Papyrusknäuels” im Museum Kairo. Rekonstruktion zweier Totenbuch-Papyri der 26. Dynastie, in:Egyptian Museum Collections around the World, Cairo 2002, 831-841.
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 104.
Müller-Roth, Marcus, From Memphis to Thebes: Local traditions in the Late Period, in: BMSAES 15 (2010), Nr. 15, 173-187.

129- بردية :*Psmṯk*
المصدر : سقارة
المكان الحالي :Leiden_T17
النشر : غير منشورة
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 178.

130- بردية :*Wn- nfr*
المصدر : سقارة
المكان الحالي :Louvre_N_5450
النشر : غير منشورة

Verhoeven, U. Untersuchungen zur späthieratischen Buchschrift, in: OLA 99, Löwen 2001. 227-229.

131- بردية :*P3- di- Ḥk3*
المصدر : سقارة
المكان الحالي : Louvre_N_3081
النشر :
Bellion, M. Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 195.
Barguet, P. Le Livre des Morts des anciens Égyptiens, in: LAPO 1, Paris 1967., Vignetten Tb 17.

132- بردية: *T3- rw- mw / T3- ỉrw / T3- ỉrỉt*
المصدر : سقارة
المكان الحالي:Wien_Vindob_Aeg 65
النشر : غير منشورة
Klos, H., Die Papyrussammlung der österreichischen Nationalbibliothek 9, Wien 1955., 21, Nr. 12

133- بردية: *Nfr- Sbk*
المصدر : سقارة
المكان الحالي:Wien_Vindob_Aeg_10110
النشر : غير منشورة

134- بردية: *Irtỉ- w- r- w*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي:Chicago_OIM_10486
النشر :
Allen, T. G., The Egyptian Book of the Dead Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago, Bd. 82: OIP, Chicago 1960., 39ff., Taf. 52-96.
Allen, T. G., A Late Book of the Dead in the Oriental Institute Collections, in: AJSL 49 (1932-1933), Nr. 49, S. 141-149.

135- بردية: *cnḫ- Ṯkrt*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي:Cairo_JE_95859_(SR_IV_958)
النشر : غير منشورة

Müller-Roth, Marcus, From Memphis to Thebes: Local traditions in the Late Period, in: BMSAES (2010), Bd. 15, Nr. 15, S. 173-187 .

136- بردية: *Nḥm- s- R3t- t3wỉ*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي :London_BM_10038
النشر : غير منشورة
Quirke, S. Owners of Funerary Papyri in the British Museum, in: BMOP 92, London 1993. 48, Nr. 132 , 4-5.

137- بردية: *P3- dỉ- Ḥr- p3- Rc*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي :Louvre_N_3149_3204B_3123 _3213
النشر : غير منشورة
Bellion, M. Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987. 205.

138 - بردية : *Ns- Ptḥ*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي :Louvre N. 3100, P. London UC 32373
النشر :
Mosher, M., The Ancient Egyptian BD in the Late Period. Unp. Diss., Berkley 1989., 542.

139 - بردية: T3- ḫcbs / T3- (w)gš
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Louvre_N_3272
النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 215.
Mosher, M. The Ancient Egyptian BD in Late Period. Unp. Diss., Berkley 1989., Pl. 144-150 ,p 549

140- بردية: *P3- diʾ- Nt*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Louvre_N 3295
النشر :

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 217.
Mosher, M. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period. Unp. Diss., Berkley 1989.

141- بردية: *T3- k3št T3- wgš*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Turin_1834
النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits hiéroglyphiques et hiératiques et des dessins, sur papyrus, cuir ou tissu, publiés ou signalés, Paris 1987., 280.

142- بردية: P3- diʾ- Mnw
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Turin_1835

النشر : غير منشورة

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 280.

143- بردية: *P3- diʾ- iʾḫwt*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Zagreb 604
النشر : غير منشورة

I. Uranic, Archaeological Museum Zagreb Egyptian Collection Guide, Zagreb 2005., 45.

144- بردية: *Ḥr- Wn- nfr*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Oslo_Lieblein

النشر : غير المنشورة

145- بردية: *Iʾ- m- ḥtp*
المصدر : غير معروف

المكان الحالي: Louvre_E_3232
النشر :

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 212.
Mosher, M., The Ancient Egyptian BD in the Late Period. Unp. Diss., Berkley 1989., 546

146- بردية: *Ḥr*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Louvre_N_3207_3208_3209
النشر : غير منشورة

Coenen, M. Prophet of Min Who Massacres His Enemies, in: CdE 74 (1999), Nr. 74, 257-260

147- **بردية**: *Ḥr*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Louvre_SN_(Ref_AE029481)
النشر : غير منشورة

148- **بردية**: *T3- dỉt- Ḥr- p3- ẖrd / T3- šrỉt- Ḥr*
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Philadelphia_E_17319
النشر : غير منشورة

149- **بردية**: Ḏd- ḥr (?)
المصدر : غير معروف
المكان الحالي: Louvre_E_19340

النشر : غير منشورة

150- **بردية**: t3wỉ (?)
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Angers_MTC_747
النشر : غير منشورة

Affholder-Gérard, B.; Cornic, M.-J (Hg.), Angers, musée Pincé. Collections égyptiennes, Bd. 35: Inventaire des collections publiques françaises, Paris 1990., 89-90, Abb. 70

151- **بردية**: Ns- Ḥr- p3- ẖrd
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Leiden_T13
النشر :

Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 178.
Coenen, M., The Greco-Roman mortuary papyri in the National Museum of Antiquities at Leiden, in: OMRO (1999), Bd. 79, Nr. 79, S. 67-79.

152- **بردية**: Ns- Ḥr- p3- Rc
المصدر : طيبة
المكان الحالي: Louvre_E_27163_(SN 20
النشر : غير منشورة

153- **بردية**: ᶜnḫ- wr- mr
العصر البطلمي
المصدر : غير معروف

المكان الحالي:BM_10465+10539

النشر : غير منشورة

Quirke, S. Owners of Funerary Papyri in the BM, in: BMOP 92, London 1993., 32, Nr. 21.

154- **بردية**: P3- dỉ- Nfr- ḥtp
المصدر : غير معروف
المكان الحالي:Oxford_1885_397

النشر : غير منشورة

155- بردية : غير معروف
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : Cambridge (MA) (USA), Harvard University, Houghton Library

النشر : غير منشورة

156- بردية: Ḥr
المصدر : غير معروف
المكان الحالي:Kopenhagen_Carlsberg_201

النشر : غير منشورة

157- بردية : غير معروف
المصدر : غير معروف
المكان الحالي :Mainz_PJG_103

النشر : غير منشورة

158- **بردية**: *mn*
نهاية العصر البطلمي
المصدر : غير معروف
المكان الحالي : المتحف البريطاني London_BM_10844

النشر : Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 61.

159- **بردية**: *Wsỉr- wr*
نهاية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي:Genf D 229

النشر :
Devauchelle, D., À propos du papyrus de Genève D 229, in: Enchoria (1978), Bd. 8/2.P. 73-76.

160- بردية: *T3- nt- ḫbt / Ttỉ- ḫbt / T3- ḫỉ- bỉtt*
نهاية العصر البطلمي
المصدر : طيبة
المكان الحالي :Louvre N3063
النشر : غير منشورة
Bellion, M., Égypte ancienne. Catalogue des manuscrits, Paris 1987., 191.

ثانيا : لفائف المومياء اللوحات (158–230)

	اسم	المتحف	التأريخ
	Standort unbekannt [1]		الأسرة25-26
	Berlin_AeM_P_3060_A_N	Ägyptisches Mus& Papyrussammlung	عصر متأخرأسرة 26
	Lyon_H_1568	(FR), Musée des Beaux-Arts	عصر متأخر أسرة 26
	Saqqara_863	Saqqara (Ägypten)	عصر متأخر أسرة 26
	Aberdeen_MM_84142	Aberdeen (GB),Marischal Mus	الأسرة 30
	Uppsala_VM_MB_182_241 etal	Victoria Museum, Gustavianum	أسرة 30 – بداية العصر البطلمي
	London_UC_32436_32436		عصر متأخر
	Saqqara_ R 421+R 376	Saqqara (EG)	عصر متأخر أسرة 26
	Berlin_SB_Ms_ _411_1_14	Staatsbibliothek	عصر متأخر- بطلمي
	Uppsala_VM_MB_59	Victoria Mus Gustavianum مع London UC 32405, Wien Vindob. Aeg. 8361	عصر متأخر- بطلمي
	Wien_AeS_3932	Kunsthistorisches Mus.	عصر متأخر- بطلمي
	Wien ÄS 8496	Kunsthistorisches Mus	عصر متأخر- بطلمي
	Wien_Vindob_Aeg_8361	Österreichische Nationalbibliothek	عصر متأخر- بطلمي
	London_BM_10783	London (GB), BM	عصر متأخر- بطلمي
	London_UC_32405	Petrie Mus.	عصر متأخر- بطلمي
	Uppsala VM MB 92 + 93 +94	Victoria Mus Gustavianum	عصر بطلمي مبكر
	London_UC_32449	Petrie Mus.	عصر بطلمي مبكر
	Los_Angeles_83_AI_47_14	Los Angeles (CA) (US), Getty Museum	عصر بطلمي مبكر

	Aberdeen_MM_23201	Aberdeen (ßbritannien), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 23202+23210 +23211	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 23213 + 23214	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 23243 + 84227	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_23260	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 23268	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_23288	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 23542 - 23546+84101	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_23552	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_23571	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_23584	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 25565 + 84058	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_84040	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 84041.2	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_84047	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen_MM_84150	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen _MM_84074	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA	Aberdeen (GB),Marischal Mus	بطلمي

	84124+84099		
	Aberdeen_MM_84146	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Aberdeen ABDUA 84216 + 84274	Aberdeen (GB), Marischal Mus	بطلمي
	Berlin .Nr. [7]	Ägyptisches Mus& Papyrussammlung	بطلمي
	Berlin_AeM_P_3072_a	Ägyptisches Mus& Papyrussammlung	بطلمي
	Boston_MFA_591070	Boston (MA) (US), Museum of Fine Arts	بطلمي
	Bruessel_MRAH_E_6179	Brüssel (BE), Musées Royaux d'Art et d'Histoire	بطلمي
	Figeac_MC_02041	Figeac (FR), Musée Champollion	بطلمي
	Hildesheim_RPM_LH 8+ Privatsammlung Simonian 2	Mannheim(DE),Reiss-Engelhorn-Mus.	بطلمي
	Kairo S.R. IV 690 c	المتحف المصري	بطلمي
	Leiden_RO_AED_106_b	(NL), **Rijksmuseum van Oudheden**	بطلمي
	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	Los Angeles (CA) (US), The J. Paul Getty Museum	بطلمي
	Lyon _Inv_no_1970_ 390	(FR), Musée des Beaux-Arts	بطلمي
	Manchester Hieroglyphic Papyrus 1	Manchester (GB), John Rylands University Library	بطلمي
	Manchester Hieroglyphic Papyrus 2	Manchester (Großbritannien), John Rylands University Library	بطلمي
	Marseille_Inv_5589_5590	Marseille (FR), Musée d'Archéologie Méditerranéenne	بطلمي
	Oxford_Ms_Egypt_c_6(P)	Oxford (GB), Bodleian Library	بطلمي
	Paris_Louvre_N_3138_3058	Paris (FR), Musée du Louvre	بطلمي
	Philadelphia_E_430_B	Philadelphia (PA) (US), Uni.Pennsylvania, Mus. Archeology and Anthropology	بطلمي
	Philadelphia_E_435_A	Uni of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology	بطلمي
	Providence A 18901 [2] 1.-3.	Providence (RI) (US), John Hay Library, Brown University	بطلمي
	Rouen_AEg_384	Rouen (FR), Musée des Antiquités de Seine-Maritime	بطلمي
	Rouen_ AEg _378	Rouen (Frankreich), Musée des Antiquités de Seine-Maritime	بطلمي
	Standort_unbekannt_[9]	غير معروف	بطلمي
	Sydney_R357+ R366+ R381+ R394	متحف سيدني	بطلمي
	Toronto_ROM_90980551etal	Toronto (CA), Royal Ontario Mus.	بطلمي
	Vatikan_inv_48814_1_4	Museo Gregoriano Egizio	بطلمي
	Wien_AeS_3848	Kunsthistorisches Museum	بطلمي
	Wien_Vindob_Aeg_8363 etal	Österreichische Nationalbibliothek	بطلمي
	London_BM_10126	London (GB), BM	بطلمي
	London_BM_10028	London (GB), BM	بطلمي
	London_BM_10712	London (GB), BM	بطلمي
	London_BM_9917_9922_9942	London (GB), BM	بطلمي
	London_UC_32377	University College, Petrie Museum	بطلمي
	London_UC_32386+32387	Uni Col, Petrie Mus	بطلمي
	London_UC_32458	Uni Col, Petrie Mus	بطلمي

	London_UC_55911	Uni Col, Petrie Mus	بطلمي

	Uppsala_VM_MB_32	Uppsala (Schweden), Victoria Museum, Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_57	Victoria Museum, Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_205	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_302	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_46	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_29+30+31	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_188	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_18	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_56	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_129	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala_VM_MB_212	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي
	Uppsala VM MB 229	Victoria Mus Gustavianum	بطلمي

نشرت أغلب لفائف المومياء :

Kockelmann, H., Untersuchungen zu den späten Totenbuch-Handschriften auf Mumienbinden, Band I.1-2: Die Mumienbinden und Leinenamulette des memphitischen Priesters Hor; Band II: Handbuch zu den Mumienbinden und Leinenamuletten, in: SAT12, Wiesbaden 2008.

Kockelmann, H., Zur Lesung einiger Personennamen auf Totenbuch-Mumienbinden, in: GM 198 (2004).

Caminos, R. A., On Ancient Egyptian Mummy Bandages, in: Or 61, (1992).

ثالثا: التوابيت

تابوت سنجم (المتحف المصري JE:27301) (لوحة 232 أ–د)

تابوت مستطيل موضوع على زلاجة لنقله من مكان التحنيط إلى المقبرة.

صورت التعويذة السابعة عشرة على **الجانب الغربي** للتابوت في وسط السجل الأسفل حيث صور سنجم وزوجته في الخيمة يلعبان السنت، وأمامهما طائري البا يمثلان كلا منهما، ثم صور المتوفى يتعبد للأسدين اللذين يحملان الأفق الذي تشرق منه الشمس، يليه طائر البنو أمامه سلة بها مجموعة من القرابين. وصور قبل منظر التعويذة 17 منظر انوبيس يقوم بعملية التحنيط للمومياء (تعويذة 151).بينما صور في السجل الأعلى جحوتي وأمامه أبناء حورس الأربعة كل يجلس في خانه وأمامه نص. ويحتوي السجل الأسفل من نفس الجدار على نص التعويذة الأولى من كتاب الموتى. صور على الجانب الآخر مومياء المتوفى (أوزير) راقدة على سرير التحنيط وعلى جانبيه ايزيس ونفتيس، ثم منظر حح وواج ور، وأمامهما بوابة الأفق يجلس أمامها ألوهية حارسة برأس كلب، ثم عين الأوجات ومحت ورت (ربما يمثل منظر التعويذة 71 حيث صور أمامها الصقر). وفي السجل الأعلى من الجدار صور جحوتي وأمامه أبناء حورس الأربعة كل يجلس في خانه وأمامه نص. ويحتوي السجل الأسفل من نفس الجدار على نص التعويذة الأولى من كتاب الموتى. كما صورت كل من الإلهة سلكت والإلهة نيت، وإيزيس ونفتيس، على كل من الجدار الأمامي، والجدار الخلفي للتابوت كمسئولين عن حماية المتوفى. زين الغطاء باثني عشر معبودا جنائزيا يواجه بعضها بعضا لحماية المتوفى وفي الأسفل سنجم وزوجته في وضع تعبد.

تابوت خنسو (المتحف المصري JE: 27302/CG47745) (لوحة 230 أ–جـ)

عثر عليه في مقبرة سنجم، وهو مركب أيضا على زلاجة مؤقتة.

صورت التعويذة السابعة عشرة على **الجانب الغربي** للتابوت في وسط السجل الأعلى حيث صور المتوفى يتعبد للأسدين اللذين يحملان الأفق الذي تشرق منه الشمس وتتدلى علامة الحياة منه، خلفهم البقرة محت ورت، وأسفلهم مومياء المتوفى راقدة على سرير التحنيط وعلى جانبيه ايزيس ونفتيس ويقف بجانبه انوبيس يقوم بعملية التحنيط وهذا المشهد لم يظهر على البرديات وربما هو جزء او خلط مع تعويذة 151. وخلف ايزيس با خونسو وزوجته يتابعان عملية التحنيط، (أو ربما ينتظران الاتحاد بالجسد لاعادته للحياة) وأمامهما مائدة قرابين، وقد صور على كل جانب من هذا الجدار جحوتي. واثنان من أبناء حورس الأربعة؛ إمستي إلى اليمين، ودواموتف إلى اليسار[1]. ويحتوي السجل

[1] يشكل جحوتي وأبناء حورس الأربعة على جانبي التابوت الى جانب ايزيس ونفتيس على الجدار الخلفي للتابوت، عناصر مأخوذة من تعويذة 151و161. قسم أبناء حورس الأربعة في أزواج على كل جانب، وصورت ايزيس ونفتيس عند قدم ورأس المتوفى. والمكان الذي يتصدره المتوفى في المنظر تقوم مقامه

الأسفل من نفس الجدار على أربعين عمودا من نص التعويذة الأولى. وصورت التعويذة 17 ايضا على **الجانب الشرقي** حيث صور منظر حح وواج ور، وأمامهما بوابة يجلس أمامها الوهيتان احداهما برأس آدمية والآخر برأس كلب، وأسفل هذا المنظر خونسو وزوجته في الخيمة يلعبان السنت، وأمامهما منظري محت ورت وعين الأوجات صور أمامها خونسو راكعا يتعبد لهما. يحتوي السجل الأسفل على 43 عمودا من نص التعويذة الأولى من كتاب الموتى. كما يظهر هنا ايضا جحوتي وحابي وقبح سنو اف. صورت كل من الإلهة سلكت والإلهة نيت، وإيزيس ونفتيس، على كل من الجدار الأمامي، والجدار الخلفي للتابوت. زين الغطاء باثني عشر معبودا جنائزيا يواجه بعضها بعضا لحماية المتوفى وفي الأسفل خونسو وزوجته في وضع تعبد[1].

تابوت با شدو من مقبرة TT3 (لوحة 233) دير المدينة ، حجر جيري الأسرة 19.

التابوت حالته سيئة . نقشت التعويذة السابعة عشرة على الجدار الداخلي للتابوت (مناظر ملونة). التابوت مفقود الآن ولم يبقى منه الا بقايا منظر صندوق i3t تخرج منه رأس آدمية و يحيط به ابناء حورس الأربعة، انوبيس راقدا على الصندوق[2].

تابوت القاهرة (CG 6076) (J.E. 29655)) [3](لوحة 234)

يرجع التابوت لنهاية الأسرة العشرين، وهو تابوت ملون، عثر عليه في خبيئة الدير البحري بطيبة، ويحتوي على مشهد القط يذبح الثعبان أسفل الشجرة.

تابوت الفاتيكان (25021) [4](لوحة 235)

تابوت ملون يرجع التابوت لنهاية الأسرة العشرين،عثر عليه بطيبة ، ويحتوي على مشهد لعبة السنت.

المومياء في التابوت. مثل جحوتي يمسك عمود يحمل علامة للسماء في الزاوية الأربعة من التابوت، ويمثل المتوفى هنا أوزير الذي جاء في التعويذة161 (الذي استعاد سلامة الجسد ويضمن حماية التابوت) كما ذكر في التعويذة 161 من كتاب الموتى ويضيف نص التعويذة، أنه ستفتح أربعة فتحات في السماء، في الشمال والجنوب والشرق، ورياح الغرب لجلب الهواء او نسمات الحياة للمتوفى.

Taylor J.,(Editor)(2010) 106-107, 116-117, Faulkner, R. (2008) 145,156.

[1] Hornung, E.; Betsy B.(editor)., (2002.), 151-154, Nr. 68

[2] Zivie, A.-P, (1979).

[3] Niwiński, A. (1988) . 124, Nr. 108

[4] Gasse, A. (1996) ., 121-128, Kat.Nr. 14; Taf. XXVII,3 – XXX.

رابعا: المقابر

مقبرة نفرتاري (QV66)[1]: (لوحة 236)

رسمت مناظر التعويذة السابعة عشرة على جدران النصف الأيسر من حجرة الاستقبال [C].

يبدأ منظر التعويذة على الجدار الجنوبي بثلاث مناظر،(لعبة السنت- با الملكة كطائر فوق قاعدة- الملكة في وضع تعبد). الجدار الغربي (الأسدن يحملان الأفق- طائر البنو- مومياء راقدة على سرير التحنيط في مقصورة وعلى جانبيها ايزيس ونفتيس- الواج ور وحح- بوابة الأفق وأمامها اله برأس صقر). تستمر التعويذة على الجدار الشمالي وتنتهي على الكتف الأيسر للباب المؤدي لغرفة الدفن، وتحتوي على مناظر: (البقرة السماوية محت ورت- هيئتان بشكل مومياء جالسة احداها برأس صقر والثانية برأس آدمية – ابناء حورس وتل الإيات- الأخو السبعة).

مقبرة سنجم (TT1)[2]: (لوحة 237)

نقشت مناظر ونصوص التعويذة السابعة عشرة في النصف الغربي من الجدار الجنوبي، وأعيد رسمها على الجدار الخارجي لتابوت سنجم(JdE 27.301) والمدخل الداخلي من الجدار الجنوبي، بما في ذلك القوائم، وضلفة الباب والممر. تحتوي المقبرة على منظر لعب السنت (الجزء الداخلي للباب الخشبي)، منظر الأسدين يحملان الأفق ومنظر القط يذبح الثعبان(على جانبي الباب الخشبي)، والمومياء الراقدة على (حجرة الدفن) (A6b, A2d,A15).

مقبرة نخت آمون (TT335): (لوحة 238). منظر الأسدين يحملان الأفق- القط يذبح الثعبان (A2d,A15).

مقبرة ايني حور (TT359): (لوحة239). منظر لعب السنت- الأسدين يحملان الأفق- القط يذبح الثعبان (T6,A2d,A15).

مقبرة نفرعبت (TT5): (لوحة 240). منظر الأسدين يحملان الأفق (A2d).

مقبرة نفر حتب (TT6): (لوحة 241). منظر لعبة السنت- الأسدين يحملان الأفق (A2d,T5).

---

[1]PM I, 1960-1964., 762-765 ; Goedicke, T., '***Nofretari,*** Pl.21-23., John K. McDonald 1996, 56-66.; Schmidt, H. C.(1994)

[2] PM. I . 1927, 1-5.

مقبرة نب آمون(TT65): (لوحة 242) منظر الأسدين يحملان الأفق (A2d).
(ذكرت المقابر السبعة الأولى فقط في كل من نشر محمد صالح [1]وقاعدة بيانات مشروع كتاب الموتى ببون(http://totenbuch.awk.nrw.de) بينما باقي البرديات ذكرت في نشر محمد صالح فقط ربما يرجع ذلك لعدم التأكد من وجود هذه المناظر فأغلب هذه المقابر حالتها سيئة.)

مقبرة باشدو (TT292): منظر القط يذبح الثعبان (A15).

مقبرة خع خنت (TT2b): منظر الأسدين يحملان الأفق (A2d).

باك ان آمون (TT135): منظر طائر البنو (A5)

مقبرة نفر حوتب (T216b): منظر القط يذبح الثعبان- المتوفى يتعبد قرص الشمس- الأوزة والصقر- أربعة آلهة (A15,Bi1,B2a,B2b).

مقبرة بانب (TT211) : الأسدين يحملان الأفق - المومياء على سرير التحنيط (A2d,A6b)

مقبرة نفر رنبت (TT336): منظر مومياء راقدة على سرير التحنيط (A6b)

مقبرة (تانا)(TT360) :منظر لعبة السنت -الأسدين يحملان الأفق -البنو والمومياء راقدة على سرير التحنيط (T5, A2d, A5, A6b).

مقبرة (TT58)[2] غير معروف:
تتضمن 12 من مناظر التعويذة: لعبة السنت - منظر الأسدين يحملان الأفق - طائر البنو- المومياء الراقدة على سرير التحنيط- بوابة الأفق- محت ورت- صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) وحوله أبناء حور- القط يذبح الثعبان- الصقر والأوزة - مجموعة مختلفة من ألوهيات العالم الآخر(T5,A2d,A5,A6b, A9a, A12a,A12b,A15, B2a-b)

[1] Saleh,M. (1984), 14-22.

[2] من الأسرة ال18. اغتصبها امنحوتب وابنه Amenemone من الأسرة 20.

مقبرة آمون ام ايبت (TT265) (لوحة 243)

تحتوي على 18 منظر من مناظر التعويذة السابعة عشرة وتعد الأكمل تقريبا . السنت والأسدين و البنو والمومياء على سرير التحنيط، وإله برأس كلب ومنظر نحح وواج ور، وبوابة الأفق، ومحت ورت، صندوق الـ i3t وابناء حور، الهة برؤوس ادمية، والقط يذبح الثعبان، ومنظر قارب الشمس.

مقبرة *P3- di- B3stt* العصر الروماني _ واحة الداخلة قرية المزوقة. (لوحة 244)

صورت احدى مناظر التعويذة في الصف السفلي للجدار الغربي للمقبرة بجانب منظر التعويذة 110. يصور المنظر المتوفى يتعبد لإبن آوى الذي يسحب قارب الشمس يجلس به اله الشمس يحيط به قرص الشمس وعلى جانبيه شخصان يرتديان تيجان يجدفان ويعلو المنظر طائر البا[1].

خامسا: الأوزيريون (*Osireion*)- ابيدوس[2] (لوحة 245)

صورت التعويذة السابعة عشرة في نهاية الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي للممر المنحدر، الذي يقود للأوزوريون (لوحة 245ب). تبدأ منظر التعويذة بمنظر العنوان رمز الغرب ولعبة السنت حيث صور الملك يجلس داخل المقصورة مادا يده الى قطع السنت ويمسك باليد الأخرى الحقا والمذبة، كما صور منظر الأسدين وطائر البنو، وايزيس ونفتيس كحداتين حول الملك الجالس بدل من المومياء على سرير التحنيط، منظر نحح وواجيت، الإله داخل بوابة السماء المفتوحة، حو وسيا، وجحوتي كقرد والبقرة السماوية محت ورت، صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) وحوله أبناء حور، اوزير أمام عين الاوجات، احد ألوهيات العالم الآخر(ذو العيون الحمراء الذي في بيت الكتان)، اجزاء من رؤوس الكباش التي تمثل باوات الآلهة.

سادسا: باب خشبي (مقبرة سننجم)[3]: دير المدينة. رسم على واجهته الداخلية، منظر لعبة السنت.

---

[1] Osing, J. & others , (1982). 77 nr.5, Taf. 21.
[2] Frankfort, H., 1933., 66, Taf. 63-71.; Caulfield, G. (1902); Murray, M. (1903).
[3] Shedid, A. (1994).56-67, B. Haring, (2006).24.

الفصل الثانـي

تطور مناظر التعويذة السابعة عشرة حتى نهاية العصر البطلمي.

(الإضافة والتجديد – الإختصار والاستمرار)

خصائص مناظر التعويذة السابعة عشرة

ظهرت الرسوم التوضيحية المعروفة للتعويذة السابعة عشرة منذ عصر الرعامسة، وكانت نادرة خلال الأسرة الثامنة عشرة وتم تطويرها بعد ذلك في الأسرة 19، وتغيرت خلال عصر الانتقال الثالث، والعصر المتأخر، حيث تم اضافة مناظر جديدة لم تكن موجودة في الفترات السابقة، وحذف بعض المناظر أو تعديلها (نقحت) في العصر المتأخر إلى جانب مناظر الفترات السابقة[1].

تتألف مناظر التعويذة السابعة عشرة من عدة مناظر، تتبع عادة النص، جمعت الشخصيات والمناظر مع بعضها في تسلسل مباشر يعطي انطباعا بأنها تتآلف أفقيا كما يصعب التمييز بينهم[2]. وهذا لا يعني أن مناظر كل فترة كانت متطابقة تماما إذ أن هناك اختلافات في التفاصيل وأسلوب الرسم، كما أن هناك مناظر كانت تحذف أو تضاف تبعا للحالة الاقتصادية وتكلفة البردية، وبالرغم من أن هناك قاسما مشتركا في المناظر التي يتألف منها المنظر في كل عصر، إلا انه ليس متطابقا تماما خلال الفترة نفسها، إذ توجد مناظر لا تظهر إلا في فترات بعينها [3].

التزم الفنان بالقواعد الأساسية والسمات العامة للفن المصري القديم في المنظر، إلا أنه يوجد العديد من الإختلافات في المنظر نتيجة لإختلاف المواد المنفذ عليها والمواد المستخدمة والفنان المنفذ لذلك، واختلاف الفترات الزمنية وخصائصها في كل عصر. فقد اختلفت المناظر المصورة على جدران المقابر والمعابد عما رسم على البرديات ولفائف المومياوات فغالبا ما كانت الأولى متقنة وذات ألوان زاهية وتجسد الصورة بتفاصيلها. كما اختلفت من فترة لأخرى. ففي فترة الدولة الحديثة غالبا ما كانت ملونة ومتقنة، حيث حرص الفنان على التعبير عن تفاصيل المنظر وعناصره. لجأ الفنان منذ العصر المتأخر إلى الخطوط التجريدية للهيئات لتظهر سلسلة من الرموز المعبرة عن العناصر الرئيسية في المنظر لتبدو الأشكال كعلامات أو رموز أو مخصصات ضاعت تفاصيلها أحيانا، يبدو كعمل لا يحمل في طياته قيمة فنية. كما اختلف ترتيب عناصر المنظر واختيار شكل وحذف آخر، ربما يعتمد على رؤية الفنان لأهمية أجزاء المنظر أو وفقا للمسافات بين أجزاء الصورة والتي تحدد وفقا للفراغات المتروكة له والمحددة للمنظر. وتتضح أهمية إحدى عناصر الصورة عن طريق حجم هذا العنصر بالمقارنة مع العناصر الأخرى التي تتضمنها نفس الصورة فمثلا حجم المتوفى يتساوى مع حجم الآلهة على اعتباره انه أصبح واحدا منهم، أو لأنه انضم لعالمهم.

يمكن تقسيم مراحل تطور مناظر التعويذة الى ثلاث مراحل مختلفة :

الدولة الحديثة– عصر الإنتقال الثالث– العصر المتاخر والعصر البطلمي.

---

[1] Mosher, M.(1990) 158.
[2] Milde,H. (1991), 31.
[3] Mosher, M.(1990).160.

الدولة الحديثة

من الصعب التعرف على المصادر الأولية لمناظر التعويذة السابعة عشرة، كما أن معرفة سبب ظهور منظر التعويذة 17 لا يزال غير مؤكد. وربما ارتبطت نشأته مباشرة برد الفعل العام بعد وفاة إخناتون. حيث لعب الإصلاح الديني لإخناتون دورا إيجابيا غير متوقع في تشكيل أسلوب منظر التعويذة 17. كما سمح لفناني طيبة فيما بعد العمارنة باستعادة الطقوس القديمة وجمع الأفكار الدينية منذ نهاية الأسرة 18 وبداية الأسرة 19. وربما أدى هذا الى تطوير مناظر التعويذة 17 كواحدة من أهم التعاويذ الرئيسية لكتاب الموتى كله، والتي تمثل مراحل مختلفة من رحلة ما بعد الموت، وتشبه ما جاء في كتب العالم السفلي الملكية، والتي كانت ميزة ملكية خاصة حرمت الأشخاص العاديين من رؤية تفاصيل المراحل الزمنية لدورة الشمس. وقد أدت عملية الدمج بين عناصر المؤلفات الملكية للعالم الآخر وبين مؤلفات الخاصة، وكذلك تبادل الأفكار المذهبية إلي ظهور ما يسمى البرديات الجنائزية الأسطورية وبرديات (*إمي دوات*) خلال الأسرة الواحدة والعشرين[1].

صورت مناظر التعويذة السابعة عشرة على العديد من برديات الدولة الحديثة وعثر على أغلبها في طيبة والتي تعتبر المركز الرئيسي، كما عثر على بعضها في سقارة [2]، وبردية واحدة من سدمنت. صورت مناظر التعويذة على عدد من مقابر الدولة الحديثة بطيبة، والمقبرة الرمزية (*الأوزيريون*) الملحقة بمعبد سيتي الأول في ابيدوس. وتوابيت خشبية وحجرية، الى جانب ضلفة باب خشبي من مقبرة سنجم. لم تظهر أي من مناظر التعويذة على لفائف المومياء في هذه الفترة بينما شاعت خلال العصر المتأخر والعصر البطلمي.

أولا: البرديات (لوحات 1-18)

ازدهرت الرسوم المصورة لمناظر التعويذة السابعة عشرة في عصر الرعامسة، وكانت نادرة خلال الأسرة الثامنة عشرة، حيث اقتصرت المناظر على تصوير إله أو اكثر أو تصوير المتوفى، ومنذ الأسرة التاسعة عشرة أصبحت المناظر أكثر توسعا وتنظيما.

تميزت برديات كتاب الموتى في الدولة الحديثة عامة وفي عصر الرعامسة خاصة بصقل شكلها ورسوماتها ومناظرها متعددة الألوان، واستخدام التذهيب أحيانا، بما يتوافق مع ترف الطبقة الغنية في المجتمع المصري آنذاك. لتعطي البردية انطباع نية الشخص لنقل حياة الترف الدنيوية لحياته

---

[1] Tarasenko, M. (2011a). 11.

[2] من الضروري التنويه ان جميع برديات كتاب الموتى في هذه الفترة تنسب لكبار كهنة بتاح، وهذا يفسر غلو دقة واتقان هذا التصنيف الذي صنفه **Mosher** ضمن "طراز 2" **«style 2»**

MOSHER, M. (1992), [note 2], 149-151).

الأخروية[1]. كما بلغت ذروتها من الناحية الفنية حيث مثلت الرسومات بألوان وتفاصيل متعددة ومتقنة. اختلفت المناظر والعناصر الفنية المكونة للمنظر مثل الأشخاص والآلهة أو العناصر الأخرى كمراكب الشمس وموائد القرابين والرموز الدينية من بردية لأخرى حيث لم تكن نسخا متطابقة، وقد حرص الفنان في فترة الدولة الحديثة عامة على التعبير عن مكونات الطبيعة في المنظر طبقا لحقيقتها والإهتمام بالتفاصيل، إلى جانب الاهتمام بالمسافات بين أجزاء الصورة. فالمناظر أكثر عددا وتنفيذها أكثر تفصيلا ومساحة، على حساب النصوص.

اعتمد الشكل الأساسي للمخطوطة الجنائزية في هذه الفترة على تصوير المنظر في صف أفقي أعلى النص، حيث قسم السطح المصور من البردية بخطوط أفقية تفصله عن النص. ونادرا ما وجدت خطوط تقسيم داخلية في المنظر، لتبدو الأشكال والمناظر في تسلسل مباشر، لتعطي انطباعا بأنها تتألف أفقيا. بينما قسم سطح البردية غالبا بخطوط عمودية، تفصل أعمدة الكتابة (انظر لوحة 247).

احيطت مناظر ونصوص التعويذة باطار يفصلهما عن التعاويذ الأخرى، وغالبا ما كانت الأطر المزدوجة والملونة هي الأكثر تميزا من بين جميع أنواع الزخارف الحدودية المستخدمة في برديات الرعامسة (BM9901,Hunfr, 9949 charu, 10471 Ani,BM10478، Berlin_3002، نفررنبت Brüssel E 5043، Leiden_T2، Leiden_T4، Dublin_TC1661). كانت الألوان الأكثر شيوعا للأطر اللونين الأحمر والأصفر. يحدد المنظر احيانا من أعلى بخط واحد بسيط أو بخطين او اكثر (Moskau PM 1b (13015)_133,160, ، بردية نخت BM10471+10473)

ونتيجة لوجود منظر التعويذة في هذه الفترة في النصف العلوي من السطح المزين، فقد فصل بين المنظر والنص عن طريق خطوط أفقية، او حد فاصل يتكون من خط أو خطين أو اكثر، وفي بعض الأحيان يلون بين هذه الخطوط بالبرتقالي أو الأصفر (بردية BM 9949)، ونادرا يقطع المنظر بأعمدة من النصوص كما في بردية نخت (BM10471+10473) من نهاية الأسرة 18 وبداية 19، قسم منظر التعويذة الى مجموعتين فصل بينهم بأعمدة من النصوص (لوحة (6) و لوحة 247).

نادرا ما وجدت خطوط تفصل المناظر المختلفة لمنظر التعويذة، كما في بردية نخت(BM 10471)، حيث تم فصل منظر المقدمة والذي يحتوي على المتوفى جالسا يلعب السنت عن بقية المناظر بخط تقسيم، وبردية نفررنبت (New York_BM_351448+351464) ترجع لنهاية الأسرة 19 وبداية 20 (لوحة14). حيث تم فصل كل منظر عن الآخر: المتوفى جالسا داخل المقصورة والبا ومنظر المتوفى متعبدا للبنو ومنظر الأسدين " بفاصل عبارة عن خطين لون بينهما باللون الأصفر.

وفي بردية آني(BM 10470) (لوحة11)، فصل المنظر الأخير والذي يحتوي على قارب الشمس صور بداخله آتوم يقابله الأسد روتي وخلفه واجيت والشعلة بخطين مزدوجين عن باقي المناظر.

[1] Niwinski, A., OBO 86, 1989. P.32.

كانت المناظر ضئيلة خلال الأسرة 18، حيث كان الاهتمام بالنص على حساب المنظر خاصة في التعويذة السابعة عشرة، لم يستمر هذا الأسلوب في برديات الرعامسة. وجدت خمس برديات تحتوي على منظر التعويذة 17 ترجع لفترة ما قبل العمارنة، وبردية من عصرالعمارنة. وقد ذكر نافيل في دراسته منهم بردية واحدة[1]، وتناولت Munro [2] ثلاث برديات، بينما أضاف Mykola برديتين [3]:

1) بردية نب سني BM9900 (حكم امنحوتب الثاني) منظر لابن أوى (انوبيس).(لوحة 1،246)
2) بردية راي Berlin 23013-23015+23075 ، يوجد بقايا لمنظر للمتوفى(سجل اسمه فوقه) يتعبد لأوزير الذي يظهر جزء من رأسه يعلوه تاج الآتف (لون بالون الأحمر).(لوحة2)
3) بردية امون حتب Cairo CG 40002=JE 21369= SR 935+966+2540 (امنحوتب الثاني) منظر للمتوفى متعبدا. (لوحة 3، 246)
4) بردية باسر BM10466 (امنحوتبII) جزء لمنظر ملون لسيدة راكعة(لوحة 4).
5) بردية تانن Paris N3074 (امنحوتب II) منظر ملون لسبعة آلوهيات(لوحة 5، 246).

ظهر أول منظر معروف للتعويذة السابعة عشرة بعد فترة العمارنة في بردية نخت BM10471+10473 والتي تؤرخ بنهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية التاسعة عشرة. هنا يظهر لأول مرة منظر للتعويذة 17 في إفريز كامل، واستمر ذلك في نسخ برديات الأسرة 19. وان لم يكن هذا النموذج مطابقا لنموذج عصر الرعامسة. وقد تم تجميع منظر التعويذة في مجموعتين قسموا بأعمدة من النصوص.

جاءت مناظر الأسرة 19 ملموسة في بردية قنن وحونفر وآني، كصورة لشريط متواصل يتكون من عدد مختلف من المناظر (لوحة 247) التي ظهرت فجأة وبشكل منهجي بعد عصر العمارنة، ربما تمثل شيء جديد في هذه الفترة، كما اتخذت مفهوما جديدا للتعويذة 17 [4].

بالرغم من وجود قاسم مشترك بما يكفي بين المناظر المختلفة التي تكون المنظر في الدولة الحديثة مما يشير الى معيار واسع لمجموعة المناظر الشائعة والمتاحة كتلك الموجودة بالتعويذة[5]. إلا أن مناظر التعويذة لم تصور كاملة على أي من برديات هذه الفترة (الأسرة 19 و الأسرة 20)

فقد اختلفت عناصر المنظر ذاته وتفاصيله من بردية لأخرى، لتتميز كل بردية بمناظر خاصة لم تتكرر، نتناول منهم هنا خمسة برديات يمكن اعتبارها كاملة تقريبا، يمكن من خلالهم دراسة خصائص المنظر لهذه الفترة بينما بقية البرديات التي لم يتبقى منها الا اجزاء سيتم تناولها خلال دراسة كل منظر على حدة. تختلف عدد المناظر من بردية لأخرى وكذلك ترتيبها:

---

[1] Naville, E. (1886). P25-26
[2] Munro, I.(1988).67ff.
[3] Tarasenko, M.,(2011a).
[4] Munro, (1988). 12
[5] Mosher, (1990). 159

بردية آني BM 104770 (لوحة 11) : تعتبر من النماذج المثالية لكتاب الموتى في عصر الدولة الحديثة، تحتوي على أغلب مناظر التعويذة السابعة عشرة وتتميز بتصوير منظر لم يظهر حتى الآن الا في هذه البردية. وهو منظر البا المزدوجة (A14a)، الذي صور في بردية آني، حيث صور طائر برأس صقر يعلوه قرص الشمس يمثل رع، يقابله طائر برأس آدمية يرتدي التاج الأبيض يمثل اوزير، يقفان على مقصورة وضعت بين عمودي جد.

بردية حونفر BM 9901 (لوحة 12): من أكمل البرديات، تحتوى على أغلب مناظر التعويذة السابعة عشرة، اضيف لها منظر لأوزير جالس بهيئة مومياء، ومنظر لرع حور اختي جالسا أيضا، إلا انه حذف منها منظر قارب الشمس(B5a–b)، ومنظر الأسد والحية الملتفة على نبات البردي(C1e).

بردية DublinTC1661 (لوحة 9): ظهر بها أغلب المناظر تقريبا، تميزت بظهور منظرالـ i3t مع ايزيس ونفتيس (A4b) ومع ابناء حور(A12b)، ومنظر حيتا الواجيت خلف سرير تحنيط المتوفى وباتجاهه (A6e).

بردية LeidenT2 (لوحة 10): تحتوي على أغلب المناظر وتنتهي بمنظر الأسد قابعا وخلفه حية الواجت تلتف على نبات البردي(C1e).

بردية Berlin3002 (لوحة7): ظهر بها منظر الصقر والأوز (B2a–b)، ومنظر انوبيس والأسد كل منهم رابضا على مقصورة(C1e).

بردية BM 9949 (لوحة 13): اختصرت المناظر المصورة حيث صور فقط : منظر العنوان (T)– بوابة الأفق(A9a)– الأسدين يحملان الشمس(A12d)– طائر البنو(A5)–الواج وروح (A8a–b)، ومجموعة من الآلهة، بينما بقية المناظر غير موجودة.

بردية Leiden T4 (لوحة 16): (ترجع للأسرة العشرين) صور به العديد من مناظر التعويذة، ويظهر بها إله برأس كلب ممسكا بسكين وأمامه بحيرة اللهب الى جانب العديد من الهيئات الإلهية الغريبة.

ثانيا: المقابر

صورت مناظر التعويذة السابعة عشرة على جدران مقابر الأفراد بطيبة، ووجدت المناظر متفرقة ومتداخلة مع مناظر أخرى، فنادرا ما مثلت بالتسلسل الذي مثلت به على البرديات، وغالبا يقتصر الأمر على أجزاء منها.

من أهم مناظر التعويذة المصورة على مقابر الدولة الحديثة منظر لعبة السنت(T5-6) ومنظر المومياء على سرير التحنيط (A6b)، ومن المناظر الشائعة منظر القط الذي يذبح الثعبان(A15)[1].

وربما ظهرت مناظر التعويذة 17 من كتاب الموتى في المقابر في الوقت ذاته تقريبا من الأسرة 19 التي ظهرت فيها على البرديات[2]. كانت هذه المناظر مماثلة في تكوينها لما هو مصور على البرديات، مع مزيد من الإهتمام بالتفاصيل والزخرفة والألوان، وأشكال الأشخاص، والقرابين وغيرها من مكونات المنظر.

تعد مناظر مقبرة TT 58 و TT 265 من أكثر المناظر تتابع وتكامل وتكاد تتفق مع المناظر المصورة على البرديات من حيث تتابعها(لوحة 243). وهناك مقابر اقتصرت على منظر واحد، وغالبا كان منظر السنت والتي لا تعتبر في كل الحالات احدى مناظر التعويذة السابعة عشرة.

صورت مناظر كتاب الموتى في مقابر الرعامسة(باستثناء مقابر دير المدينة[3])، عادة في غرف فوق الأرض، لتشير الى خرق للتقاليد القديمة والتي تنص على أن السرية والسحر المدرجين في النصوص والمناظر ينبغي أن يكون كشفها والوصول اليها قاصراً على المتوفى وبذلك أصبحت أسرار العالم السفلي في متناول الجميع[4].

المقبرة الرمزية الأوزيريون (*Osireion*) الملحقة بمعبد سيتي الأول في ابيدوس (لوحة 245):

نقشت التعويذة السابعة عشرة في نهاية الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي للممر المنحدر، الذي يقود للأوزيريون والذي يوجد خلف معبد سيتي الأول (لوحة 245ب)، وكان الملك سيتي الأول بدأ بنائه واكمله مرنبتاح وهو يمثل مقبرة رمزية لأوزير (أو الملك كأوزير)[5]. لذا صورت جدرانه عدد من

---

[1] Saleh. M. (1984). 15, 16,19.

[2] بالرغم من تصوير لعبة السنت في مقبرة TT 82 من الأسرة الثامنة عشرة الا انها غالبا لا تعد من مناظر التعويذة السابعة عشرة، وتعتبر هذه المقبرة من اول المقابر التي حوت فصول عديدة من كتاب الموتى كان اصحاب المقابر التي زينت جدرانها بكتاب الموتى خلال الأسرة الثامنة عشرة، غالبا لا يمتلكون نسخ لبرديات كتاب الموتى (TT82,87,96,353)، والعكس بالعكس. فالبرديات المعروفة من الأسرة 18 مثل برديات (Nu, TJanea, Nebseni, Bakei) غالبا لم تزين مقابر اصحابها بمناظر لكتاب الموتى. بعد حيازة المقابر لـ 90 مشهدا من كتاب الموتى استبعدت ضرورة وجود برديات كتاب الموتى فيها. اختلف هذا الوضع في عصر الرعامسة، والتي جلبت بعض التغييرات الأساسية في التجهيزات الجنائزية..Niwinski, A.,(1989). 29,32
.

[3] Barbara L. (2007). 23-35.

[4] Niwinski, A.,(1989). P. .32,230

[5] Caulfield, G. (1902); Murray, M. (1903). ;Frankfort, H., 1933., 66, Taf. 63-71.

فصول كتاب الموتى (180,173,141-143,146,168,42,1, 99,147, 145,125, 183,148) وأجزاء من مناظر كتب العالم الآخر المختلفة مثل كتاب الأرض وكتاب نوت وكتاب الليل وكتاب البوابات الى جانب مناظر تقديم القرابين لبعض الآلهة، وابتهالات أو اناشيد لأوزير[1]. وربما يرجع ذلك لمساعدة أوزير أو الملك المتوفى كأوزير على البعث أو ليبعث مثل أوزير، أي أنه يتم إحلال الملك بدلا من أوزير كما فعل سيتي الأول في معبده الملاصق للأوزوريون حيث وضع نفسه بدلا من أوزير في مناظر البعث المنقوشة على الحجرات التي كرست كمكان مقدس لإعادة بعث أوزير[2]، وقد شاع ذلك في العصور المتأخرة خاصة بعد ان اصبحت مقابر ملوك هذه الفترة داخل نطاق المعبد الإلهي[3]. فمن المعروف ان الملك المتوفى يساوى ذاته بأوزير، ويرافق آلهة السماء ويصبح أحد أعضاءها[4].

يعتبر تصوير كتاب الموتى على معابد الدولة الحديثة أمرا ليس بغريبا فقد صورت بعض التعاويذ في المعابد الجنزية للدولة الحديثة مثل معبد حتشبسوت بالدير البحري ومعبد مدينة هابو ومعبد رمسيس الثاني بابيدوس والأوزوريون. ومعبد دير المدينة، ومعبد هيبيس من العصر المتأخر، وكذلك المعابد البطلمية مثل ادفو ودندرة وكوم امبو والقلعة. ومن أهم التعاويذ التي صورت تعويذة 110، وتعويذة 146-148 و 125و 149و168 . ويعتقد ان الغرض من تصويرها ليس جنائزيا فقط فأصول هذه التعاويذ ملكية كما انها ترتبط بأناشيد الشمس والتعبد لرع وأوزير[5].

ثالثا : التوابيت

صورت أجزاء من مناظر التعويذة السابعة عشر إلى جانب مناظر لتعاويذ أخرى بما يخدم حماية المتوفى وبعثه على توابيت هذه الفترة سواء الخشبية أو الحجرية، ورسمت المناظر باتقان، فهي مناظر ملونة تتميز بالدقة والوضوح.

تابوت خنسو(المتحف المصري JE27302/CG47745)[6] (لوحة 231)

صورت مناظر التعويذة 17 على جانبي التابوت متداخلة مع مناظر ونصوص لتعاويذ أخرى، وقد صرت المناظر ملونة وبدقة عالية لتبرز تفاصيل وملامح الشخصيات والآلهة المصورة بوضوح.

---

[1] Lieven, A. (2007) 167-186.
[2] David, R. (1981) ,121; Arnold, D.,(1962).
[3] Arnold, D., (1992). 3-4
[4] Barta, (1981),p 119,122. ; Barta, (1985) ; Barta (1966), pp116-122 .; Barta,(1980), 457.
[5] Lieven, A. (2007), 170ff. ; (2012), 1-18.
[6] راجع ص 82-83

تابوت سنجم J.E. 27301[1] (لوحة 232)

تتشابه المناظر هنا مع مناظر التابوت السابق تقريبا فقد عثر عليها في نفس المقبرة فخنسو هو ابن سنجم. زينت جدران التابوت الخارجية الى جانب مناظر التعويذة 17 بمناظر من تعاويذ أخرى ونص التعويذة رقم 1. وبعض الآلهة لحماية المتوفى فى العالم الآخر. كما زين التابوت من الداخل بنصوص ومناظر التعويذة 18 من كتاب الموتى.

تابوت با شدو من مقبرة TT3 (لوحة 233):

صور منظر التعويذة السابعة عشرة على الجدار الداخلي للتابوت ولم يبقى منه الا منظر صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) تخرج منه رأس آدمية ويحيط به ابناء حورس(A12b)، كما صور تعاويذ أخرى مثل: 125 و 151و 17 و 1. وعثر عليه في دير المدينة، وهو من الحجر الجيري من الأسرة 19 ومناظره ملونة.

باب خشبي من مقبرة سنجم:

رسم على واجهته الداخلية سنجم جالسا مع زوجته تحت المقصورة يلعبان السنت.

[1] راجع ص 82-83

عصر الانتقال الثالث

تتميز الأسرة الحادية والعشرين باعتبارها مرحلة خاصة لتطور شكل البرديات الجنائزية، من حيث العديد من التغيرات الكمية والنوعية في نسبة النص / الصورة (كان سمة هذه الوثائق ليس فقط هيمنة الصورة على النص فقط، ولكن أيضا الوضوح القوي للشخصيات المركبة في محتوياتها حيث تضمنت عناصر الصور الجديدة – مناظر كتاب الموتى وكتب العالم الآخر). كما ظهرت أنواع جديدة من البرديات الجنائزية كمخطوطات مكملة لكتاب الموتى عرفت بالبرديات الأسطورية وبرديات الإيمي دوات[1]. والتي تهيمن فيها المناظر التصويرية على النص (بما في ذلك مناظر الكتب الملكية للعالم الآخر)، إلى جانب برديات كتاب الموتى، وكان يوضع احيانا بردية واحدة، أو اثنين أو ثلاث برديات مختلفة في مقابر النبلاء بطيبة. استمر هذا التقليد لفترة ثم انتهى فجأة خلال الأسرة الثانية والعشرين، حيث اختفى تقليد وضع البرديات مع المتوفى لحوالي قرنين (آخر بردية مؤرخة من عهد Takelot I / IIأوسركون)، واعيد احياؤه في بداية الأسرة 26.(664– 525 قبل الميلاد)[2].

قسم Niwinski برديات عصر الإنتقال الثالث وفقا للنصوص والمناظر المسجلة عليها كما يلي[3].

أولا: موضوعات نصوص برديات الأسرات 21–22 كما يلي:

a) مقتطفات من كتاب الموتى التقليدي المنقح من طيبة.

b) أدعية وأناشيد مصحوبة غالبا بمنظر تعبد للإله العظيم بهيئاته المختلفة (اوزير ورع حور آختي ورع) هذه النصوص عامة لها علاقة بنصوص كتاب الموتى (141،127،125،119،15-143، 181،173، 183، 185).

c) مقتطفات من الإيمي دوات الملكية من الدولة الحديثة.

d) مقتطفات من كتب العالم الآخر مثل (كتاب البوابات– كتاب الكهوف –كتاب الأرض– كتاب الموتى واجزاء من تراسل طقسة عيد الواج).

e) صيغة تقديم القرابين، وصيغ قصيرة مختلفة يمكن اعتبارها بدلا من الأساطير.

ثانيا: موضوعات المناظر المصورة على برديات للأسرة 22–21 كما يلي:

a) مناظر الفصول التقليدية لكتاب الموتى سواء في الشكل التقليدي المعروف من الدولة الحديثة، أوغير المعروف في الإصدارات التصويرية الجديدة. وهنا ينبغي أيضا إدراج الصور التي تحتوي على ما يسمى فصول كتاب الموتى الغير معروفة.

b) الرسوم التوضيحية للفئة الثانية من النصوص(b) وهي التراتيل والأناشيد. وأغلبها لإله الشمس وترتبط بفصول من كتاب الموتى.

---

[1] E.Liptay, (2006.). 36ff.
[2] Tarasenko, M.,(2010). P.108-109.
3 Niwinski, A., (1989.) 94- 94.95.; G.Lenzo,(2004),43-62.,L. Swart, A (2004). 77-124.

c) مناظر من الإيمي دوات.
d) مناظر مجمعة من كتب العالم الآخر المختلفة.

e) تكوينات تصويرية تم إنشاؤها خلال الأسرة الـ 21 توضح مبادئ الديانة في هذه الفترة.

أدى تدهور الحالة الاقتصادية للمجتمع في طيبة إلى التخلي عن تزيين المقابر ومحتويات الأثاث الجنائزي في بداية الأسرة الواحد والعشرين، وكانت برديات كتاب الموتى بديلا تقليديا لذلك حيث احتوت على النصوص الجنائزية والمناظر التي لم يتم تمثيلها على الجدران. وظهر العجز الاقتصادي في طول البردية، مقارنة بعصر الدولة الحديثة، وأصبحت البرديات الجنائزية أقصر بكثير، إذ بلغت حوالي نصف ما كان خلال الفترة السابقة ونتيجة لذلك فان جميع البرديات المرسومة في هذه الفترة أصغر من تلك التي ترجع للأسرتين 18–19 ونادرا ما تجاوز المتر. وقد تسبب السطح المحدود للبرديات في ظهور فكرة استخدام الجدران الجانبية الخارجية للتابوت[1].
كان من الصعب عمليا وضع كل نصوص ومناظر تعاويذ كتاب الموتى في بردية واحدة مهما بلغ طولها، لذا فمهما كانت البردية طويلة فانها تقتصر على مجموعة مختارة من كتاب الموتى. كانت البرديات القصيرة لا تكفي حتى لأهم الفصول المعروفة مثل:(1,17,64,78,99,125,144–149)، فأغلبها طويلة جدا. وكان الحل الوحيد استخدام نسخة مختصرة من النص. وغالبا ما سجلت أهم النصوص في شكل مجزأ إلى جانب عدد من الأشكال التمثيلية، التي اختيرت ووضعت معا في البردية كنوع من التلخيص. كما حدث نوع آخر من الاختصار في المناظر، وخصوصا الطويلة منها، مثل مناظر التعويذة 17 (حيث مثلت عادة بمناظر قليلة، بدلا من سلسلة المناظر كلها). كما يمكن العثور في المنظر الواحد، على اثنين أو ثلاثة فصول. لم تقتصر برديات الأسرة 21 على احتوائها على مختارات من فصول كتاب الموتى، ولكن ايضا مثل كل فصل احيانا بجزء صغير من النص أو المنظر أو العنوان فقط. في هذه الحالة يمكن ان تعتبر محاولة لتقديم المحتويات الدينية الغنية من كتاب الموتى من خلال أقصى تطوير لأصل هذا الجزء جملة وتفصيلا. وقد كان تطور التصوير كأسلوب للتعبير عن الأفكار الدينية التي سادت بالفعل في عصر الرعامسة، ووصل قمته خلال الأسرة 21، حيث نشأت سلسلة من التكوينات التصويرية الجديدة، التي تمثل المفاهيم المعقدة لعلم الكونيات والإيمان بالآخرة من خلال عدد محدود من الرموز التصويرية، وكانت جميع هذه المناظر مثال على الأفكار اللاهوتية الرئيسية في هذه الفترة . ربما اعتبر المصري القديم أن جميع هذه المناظر والتي هي نتاج اعمال رجال الدين وفناني الأسرة 21، صور جديدة منقحة من كتاب الموتى، تطورت من خلال عشرات التكوينات الرمزية، لتمثل في الواقع نفس المادة الدينية التي قدمت من قبل في مئات التعاويذ، وربما ظهرت بعض هذه التكوينات نتيجة لدمج العقائد الملكية والتي كانت

1 Niwinski, A.. (1989) .37,39.

حصرا على الملوك مع العقائد الشائعة لدى الأفراد، وربما حدث ذلك بعد أن ابتعد الملوك الى تانيس، حيث طغت الشخصية الأقوى آنذاك وهو الكاهن الأعلى لآمون في طيبة، وأصبحت هذه المفاهيم التي كانت سابقا حصرية على الحكام جزء من المقتنيات الجنائزية للكاهن الأعلى "دولة آمون". لتقديم هذه المفاهيم اللاهوتية والتكوينات الملكية السابقة[1]. وقد أعربت إبداعات فناني طيبة للفترة نفسها عن عدد كبير من الإختلافات التصويرية للموضوع نفسه، اذ تعتبر كل بردية تقريبا مزيجا فريدا من المناظر، حتى لو كانت ضمن الطراز نفسه.

اختلفت نصوص ومناظر برديات كتاب الموتى في الأسرة الحادية والعشرين. ففي حين واصلت بعضها تقليد برديات الدولة الحديثة. فان بعضها حذف منه المناظر واقتصر على النص فقط.

بينما احتوت بعض البرديات على مناظر فقط. يبدو أن زيادة الاتجاه نحو استبدال النصوص بالمناظر، نتج عن تغيير لهيكل العمالة في ورش طيبة، ومن الواضح أن فناني ورسامي عصر الرعامسة كانوا أكثر مهارة و كفاءة من الكتبة في قواعد الاملاء، أو ربما انها كانت شكل من أشكال التعبير عن تطور الأفكار الدينية في تلك الفترة والتي تتمثل في الاعتقاد بأن التمثيل التصويري أكثر كفاءة من النصوص السحرية[2].

نسب Niwinski 149 بردية من اجمالي 427 بردية قام بدراستها وادراجها في كتابه الى كتاب الموتى والتي تميزت بانها عنونت بـ *prt m hrw* أو يبدأ بها نص البردية، وتشابهت مع برديات كتاب الموتى من الدولة الحديثة.

تختلف برديات كتاب الموتى في هذه الفترة اختلافاً كبيراً فالى جانب المخطوطات الغنية بالمناظر والتي كتبت بالهيروغليفية، هناك البرديات الهيراطيقية التي لا تحتوي على مناظر مطلقا، بينما وجدت برديات تحتوي على النصوص والمناظر التقليدية والمعروفة جيدا لفصول كتاب الموتى من تنقيحات طيبة، كما ظهرت برديات بها نصوص ومناظر جديدة غير معروفة. تختلفت نسبة النصوص والصور اختلافا كبيرا من بردية لأخرى. لذا قسمها Niwinski إلى ثلاث طرز رئيسة وقسم كل طراز إلى عدة طرز فرعية تبعا لنوع النص المكتوب[3].

– **<u>الطراز الأول</u>: BDI:** يحتوي فقط على النص ومشهد استهلالي للمتوفى يتعبد للإله العظيم أوزير. وينقسم هذا الطراز الى: (BDI,1) وهي البرديات التي كتبت نصوصها بالهيروغليفية، و (BD I,2) البرديات الهيراطيقية.

– **<u>الطراز الثاني</u> BDII:** برديات كتاب الموتى التي تمثل استمرار لتقاليد برديات الرعامسة، على الرغم من وجود بعض التغيرات الجديدة في النصوص والمناظر. وتتميز بتعدد المناظر بالرغم من

---

[1] Niwinski, A., (1989)..20, 38,39, 41
[2] Niwinski, A.,(1989). 96., 230
[3] Niwinski, A., (1989)211-212.

أهمية النص. وينقسم إلى BDII,1، حيث كتب نص التعويذة بالهيروغليفية، و BDII,2 حيث كتب النص بالهيراطيقية

– **<u>الطراز الثالث</u> BDIII** : يضم البرديات التي تحتوي على كتاب الموتى بعد التنقيح الجديد، وجدت منذ بدايات الأسرة 21، وتطورت تدريجيا، تتميز بارتفاع نسبة المناظر، فبعض فصول كتاب الموتى مثلت بواسطة المناظر فقط. كما تتميز بوجود أشكال جديدة، وتركيبات تصويرية جديدة، لم تكن معروفة في برديات الدولة الحديثة، وتقسم ايضا لبرديات هيروغليفية BDIII,1 وبرديات هيراطيقية BDIII,2.

<u>توزيع المناظر والنصوص على البردية</u>

يعتمد الشكل الأساسي للمخطوطة الجنائزية على ترتيب الخطوط الفاصلة التي تقسم سطح البردية، والمناظر والنصوص بها. حيث أن برديات هذه الفترة اختلفت عن الفترة السابقة ولم يقتصر تصوير المنظر في صف افقي أعلى النص، يمكن تمييز ثلاثة أنواع من تكوين تخطيط برديات هذه الفترة:

– **التكوين العمودي:** يقسم سطح البردية بخطوط عمودية، تفصل مناظر معينة وأعمدة الكتابة.

– **التكوين الأفقي:** يقسم الجزء الأكبر من السطح المزين من البردية بخطوط أفقية في الوسط إلى صفين وتكون عادة خطين أو ثلاثة.

– **التكوين شبه الأفقي:** مرحلة انتقالية بين النوعين السابقين. وينقسم السطح المزين من البردية عموديا، وبعض اللوحات تتكون من صفوف أفقية قسمت بخطوط أفقية، بينما قسم السطح المصور من البردية عموديا، واحيانا لا توجد خطوط تقسيم داخلية على السطح المزين، ورسمت الأشكال والمناظر في تسلسل مباشر، لتعطي انطباعا بأنها تتألف أفقيا.

رسمت خطوط الحدود الفاصلة أسفل وفوق السطح المعد للمناظر والنصوص أولا على البردي، وقسم السطح داخل هذه الحدود، بخطوط عمودية وأفقية. بالرغم من أن الأطر المزدوجة الملونة والتي كانت شائعة في برديات عصر الرعامسة كانت هي الأكثر تميزا من بين جميع أنواع الزخارف الحدودية المستخدمة في برديات الأسرة 21. إلا أن هذا النوع من الأطر لم يظهر الا في بردية واحدة من البرديات التي تحتوي على التعويذة 17 (Cairo_S.R.VII_11496) اقتصر الإطار على اللون الأحمر واسفله خط رفيع واسود. وغالبا ما حدد المنظر في أغلب البرديات من أعلى بخط واحد بسيط أو خطين مزدوجين، وكذلك الخط الفاصل بين المنظر والنص كان اما خط واحد بسيط او خطين مزدوجين. وقد كتبت النصوص في أعمدة رأسية، تم فصل كل منها عن الأخرى بخط عمودي.

مناظر التعويذة السابعة عشرة واللوحات التي تتكون منها خلال عصر الإنتقال الثالث:

تعيدنا العديد من برديات كتاب الموتى من الأسرة 21 الى الأسرة 18، إذ أن اغلبها لم تصور مناظر التعويذة السابعة عشرة. بينما استمر بعضها على تقاليد تصاوير الرعامسة حتى أن بعضها اثراها[1]. وتقسم البرديات التي تحتوي على التعويذة 17 :

1- برديات لا تحتوي على مناظر كتب النص بالهيراطيقية في أعمدة (BD I.2).

2-برديات تحتوي على مناظر التعويذة كتب النص بالهيروغليفية في أعمدة (BD II1,BDII,2,BDIII.1)

3- برديات تمثل مزيجا من الهيراطيقية والهيروغليفية. (BM10554، BD III,2).

تحتوي 50 بردية من برديات كتاب الموتى من الأسرتين 21 و 22 على التعويذة 17. (تنتمي بعض أجزاء من البرديات لشخص واحد مما يقلل العدد الأصلي إلى 44). منها ثلاثة عشرة بردية فقط تحتوي على منظر التعويذة السابعة عشرة، منها المنشور والمعروف مثل: (Berlin 3157, BM10541+Louvre E.6285+Munchen AS 825, BM 10554, BM9948 ,Cairo 95658 SR IV556, Cairo SRVII 11496,C)، وتمثل سلسلة من الإزدواجية ليس فقط في تكرار النص ولكن تسلسل المناظر ايضا. البرديات غير منشورة (Cairo JE95637/SR IV 528, Cairo SRVII 10222,CI, CII, Turin 1818, St.petersburg 18587,)

يمكن تقسيم البرديات التي تحتوي على مناظر التعويذة السابعة عشرة الى الطرز التالية :

الطراز الأول (لوحة 248): يمثل استمرار لتقاليد الرعامسة فالمناظر ملونة رسمت في صف أعلى النص(تنتمي طبقا لـ Niwinsky الى الطراز BDII.1، كتبت جميعها بالهيروغليفية.)

(Berlin 3157, BM10541+Louvre E.6285+Munchen AS 825, BM 10554,Cologny C).

صورت بها المناظر الشائعة والمميزة للتعويذة (لوحات:19–21) مثل: (رمز الغرب، المتوفى يلعب السنت، البا، المتوفى متعبدا للأسدين والمتوفى على سرير التحنيط، حيتا الواجيت) وتختلف من بردية لأخرى ففي بردية نجمت BM10541+Louvre E.6285 صور المتوفى امام مائدة القرابين بدلا من لعبة السنت، واضيف مركب الشمس خبري وامامه قردة متعبدة وخلفهم ايزيس ونفتيس، ومنظر الأسد روتي وانوبيس وحية الواجيت على علامة النب والبردي ويليه منظر للمتوفاة تتعبد للشمس في الأفق وامامها عفريت برأس كلب ممسكا بسكين وخلفه عين الأوجات على مقصورة واله جالس. بينما صور في بردية موت ام ويا Berlin 3157 صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) على جانبيه ايزيس ونفتيس، واوزير، طائر البنو، والاله حح وواج ور، المتوفى متعبدا لمجموعة من الآلهة واخيرا القط يذبح الثعبان اسفل شجرة الآشد. والجديد هنا ان مناظر التعويذة السابعة عشرة غالبا ما يسبقها

[1] Milde, H. (1991).24.

المنظر الإستهلالي الذي يصور المتوفى متعبدا لأوزير وهو المنظر المميز في برديات هذه الفترة. ونجد تغيرا ملحوظا في البردية **Cologny C**، والتي تتشابه مع المجموعة التالية، حيث تبدأ بمنظر القط يذبح الحية، وخلفه الهين ويليهم قارب الشمس وأمامه الإلهتين، كما اضيف منظر الألوهيات ثلاثة. الى جانب استمرار تصوير المناظر المعروفة من المرحلة السابقة مثل منظر المتوفى متعبد للأسدين، وحيتا الواجيت، مومياء المتوفى تحيط به ايزيس ونفتيس وخلفه رع حور اختي ومنظر صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) تحيطه ايزيس ونفتيس وخلفهما اوزير يليه طائر البنو وحح والواج ور ثم البا تتعبد لمجموعة من الآلهة ومنظر آخر للبا تتعبد البقرة السماوية.

<u>الطراز الثاني (لوحة 249)</u>: صور هذا الطراز بخطوط تجريدية سوداء، واستمر به تصوير المنظر في صف افقي فوق النص. تبدأ المناظر هنا بمنظر (A15) القط يذبح الثعبان لاغيا المناظر التي ترتبط بعنوان التعويذة مثل منظر المتوفى جالسا اسفل خيمته يلعب السنت أو أمام مائدة القرابين، جميع المناظر المعروفة من عصر الرعامسة (A1,A2) وربما اكتفى بالمنظر الاستهلالي الذي يصور المتوفى واقفا امام اوزير أو رع كاشارة لمرحلة اجتيازه الغرب ومثوله أمام الآلهة، التي سوف تمنحه القدرة والقوة للتحول للهيئات المختلفة لاستكمال مسيرته في العالم الآخر.

أغلب هذه البرديات (CI, CII, Turin 1818, St.petersburg 18587,BM 9948)، غير منشورة وغير معروفة للباحثين ولم تؤخذ في الإعتبار حتى في دراسة Niwinski لبرديات عصر الإنتقال الثالث، ما عدا بردية BM9948 التي نشرت وادرجت في قائمة Niwinski. ونسبها الى طراز BD II.1 تنتمي إلى طراز خاص مصغر (يمكن القول انه شبيه بطراز BD II.1 طبقا لتصنيف Niwinski)، وتمثل المجموعة سلسلة من النسخ المكررة، ويمكن القول انها تشير الى يد فنان واحد أو ورشة واحدة (لوحات 23–26).

كتبت نصوص برديات هذا الطراز بالهيروغليفية المختصرة، وترجع الى النصف الثاني من الأسرة 21[1]. تمثل هذه المجموعة المرحلة الأخيرة من تطور مناظر كتاب الموتى "المنقحة". والتي يمكن ان تكون أنتجت مباشرة قبل الفترة التي سيطرت فيها الهيراطيقية على كتاب الموتى (الفصول الغير مصورة BDI.2)، والتي بدأت في نهاية الاسرة 21 وبداية الأسرة 22[2].

[1] Tarasenko, M., (2010a) 116.
[2] Tarasenko,M. (2011) 24.

تحتوي جميع برديات هذا الطراز على ترتيب مماثل من النصوص والمناظر: المنظر الاستهلالي (ملون في برديتي جنيفCI.CII) يليه منظر BD17 (رسم باللون الأسود فقط في السجل العلوي من البردية) الى جانب نصوص التعويذة رقم 1 و 17 .

اعيد ترتيب مناظر التعويذة كما يلي[1]:

أ- القط والثعبان وشجرة الآشد، يليها ايزيس ونفتيس.

ب-قارب خبري وطاقمه الإلهي

ت-الأوزة والصقر

ث-ألوهية برأس الكلب (أو تمساح) ممسكا بسكين بجانب المذبح .

ج- انوبيس والأسد روتي

ح- عين الأوجات

خ- البقرة السماوية محت ورت.

د- ثلاثة ألوهيات مختلفة

من بين أهم المستجدات التصويرية التي تميز مناظر التعويذة 17 في الأسرة 21، الـ Madjed، وهي هيئة غير معروفة في عصر الدولة الحديثة، والعصر المتأخر. ظهرت على برديات معظمها من نفس الورشة بطيبة [2]. ظهر الـ ***Madjed*** في 9 برديات،6 منهم في سياق نص التعويذة 17.

اختلفت هذه المناظر من بردية لأخرى ففي بردية CI، وبردية CII، صور المتوفى امام مجموعة من الآلهة، بينما في بردية Turin 1818 صور المتوفى امام اله واحد (يحتمل هنا ان المنظر اختصر لضيق المساحة). وعلى العكس في بردية BM 9948 تركت بعض المساحة الزائدة، ونتيجة لذلك صور بعد منظر تعبد المتوفى للآلهة الثلاثة، منظر مماثل لما في بردية عنخ اف ان خنسو وبردية تا انتايمنتت حرت ايب، هناك منظر للمتوفى يتعبد لثلاثة آلهة اخرى من التعويذة 18، ربما رسم المنظر الأخير بيد رسام آخر نظرا للاختلافات الصغيرة في الأسلوب وحجم الأشكال[3].

تظهر الأجزاء الباقية من بردية St.Petersburg 18587 التي تنتمي لهذه المجموعة، والتي بقي منها فقط تسع قطع (احداها بلا نص) جزء من بداية المنظر القط والثعبان وشجرة ISD، وجزء من منظر لإيزيس ونفتيس مع قارب خبري، وهناك أربعة أجزاء لمنظر التعبد(لوحة 25).

تشير تكوين وبنية هذه البرديات الخمسة إلى الميل إلى التقليل من حجم بردية كتاب الموتى بانتقاء مجموعة من أهم الصور والتعاويذ والتي تعتبر ضرورية للمتوفى وفقا للمعايير الأيدولوجية للطقوس الجنائزية التي تمارس في ذلك الوقت. وتكون هذه المجموعة مشابهة للبرديات المعروفة بـ"التعويذة

---

[1] Tarasenko, M., (2010). 117.

[2] Niwinski, A., (1989). 122.

[3] Tarasenko, M., ., (2010).118.-119

الواحدة من كتاب الموتى أو ما يسمى الحماية "البرديات التمائمية"، ومنها نسخ هيراطيقية تنتمي لطراز BD.1.2 لطبقا لـ Niwinski ويصور معها المنظر الأول فقط وغالبا نص تعويذة مثل تعويذة 17 كتقليل في المضمون وينتمون جميعا الى نفس الفترة من الأسرة21 . ويبدو ان اختيار التعاويذ في هذه البرديات الخمسة مقصود ومدروس. اذ يعتبر المنظر (الإستهلالي) القائم بذاته تعريف هام للمتوفى في العالم الآخر،حيث تتصل التعويذة 1 مباشرة بالطقوس الجنزية وتعويذة 17 بجوهر كتاب الموتى كله[1]. يمكن ان القول ان هذه المجموعة من البرديات تتميز بكونها مرحلة خاصة من تطور كتاب الموتى[2].

<u>الطراز الثالث (لوحة 250):</u> يجمع هذا الطراز بين خصائص الطراز الأول والثاني، فقد احتفظ بتقاليد الرعامسة من حيث تصوير مناظر التعويذة التي ظهرت في تلك الفترة بنفس الترتيب تقريباً في صف أعلى النص، الا انه اتخذ أسلوب الطراز الثاني، من حيث رسم المنظر غير ملون حيث رسمت الأشكال فيه بالخطوط السوداء، الى جانب المناظر والعناصر الجديدة التي ادخلت على مناظر التعويذة. ظهر هذا الطراز حتى الآن فقط في بردية (*PGreenfield*) BM10554،(لوحة 22)، تصنف طبقا لـ Niwinski بـ BD.III.2 ، وهي صورة لكتاب الموتى بعد التنقيح وتتميز بكثرة عدد المناظر، وتمثيل بعض التعاويذ بالمناظر فقط، ووجود اشكال جديدة لم تكن معروفة في الدولة الحديثة. كتب النص بالهيراطيقية، ماعدا التعويذة 125 كتبت بالهيروغليفية.

صورت اغلب المناظر المعروفة من الفترة السابقة فيما عدا استبدال لعبة السنت بمائدة القرابين واضافة بعض الألوهيات مثل ال***Madjed***، والألوهيات والكيانات الأخرى التي ترتبط بالعالم السفلي وعقاب المتوفى، الى جانب تغيير في ترتيب بعض المناظر، والاستغناء عن بعضها مثل قارب آتوم. تكرر منظر التعويذة 17 في نفس البردية PL80–88، بنفس المناظر المعتادة والتعديلات السابقة . ونجده ينتهي فجاة بمنظر الإله بهيئة المومياء الذي تعلوه العين [3].

<u>الطراز الرابع (لوحة 251) :</u> مثل فيه منظر التعويذة السابعة عشرة بمنظر واحد او اكثر فقط بدون نص او حتى جزء منه وضمنت مع مناظر او نصوص تعاويذ اخرى مثل :

1– بردية Cairo SRVII 11496 ،(لوحة 27) تصنف طبقا Niwinski بـ BD.III.1، مثلت التعويذة السابعة عشرة بمنظر القط يذبح الثعبان وصاحبه نص هيروغليفي يسرد الحدث. يفصل المنظر بين منظر تعويذة 85 و 86 بخطين أفقيين، تحتوي البردية على مناظر التعاويذ (V77–V85–V17–V86– V125B –V110) ونص التعويذة 125B [4].

---

[1] Tarasenko, (2011).119-120.
[2] Tarasenko, M., (2011).119-121.
[3] Milde, (1991). 42-46.
[4] Tarasenko, (2010).114

2- بردية Cairo 95658 SR IV556 (لوحة 30) تصنف طبقا Niwinski بـ BD.II.1، مثلت التعويذة السابعة عشرة بمنظر البا تتعبد لعدد من آلهة وكيانات منهم الـ Madjed .

3- بردية Cairo JE95637/SR IV 528 تصنف طبقا Niwinski بـ BD.III.1b، مثلت التعويذة 17 بثلاث مناظر(طائر البنو -الأوزة -مجموعة من الألوهيات منهم المدجد) ومثل المنظر في الخانة الوسطى واسفله النص، يفصل بينهما خط افقي، ويفصل بين مناظر التعاويذ الأخرى خط رأسي، إلا انه فصل ما بين الألوهيات بخطين افقين قصيرين يبدو كدعامة بينهم وبين آلهة المنظر الذي يليه والتي تمثل غالبا جزء من الإيمي دوات حيث تحتوي التعويذة على مناظر منها، الى جانب نصوص ومناظر كتاب الموتى مثل مناظر تعويذة 110-83-150 ونص التعويذة 125.

4- بردية Cairo SRVII 10222، تصنف طبقا Niwinski بـ BD.II.1، لا يوجد نص للتعويذة السابعة عشرة فقط منظر للـ ***Madjed*** والهين. ونص التعويذة 77 والتعويذة 81.

التوابيت

ندر تصوير التعويذة السابعة عشرة على توابيت هذه الفترة واقتصر الأمر غالبا على تصوير منظر واحد او منظرين. لم يعثر حتى الآن الا على تابوتين يحتوي كل منهما على منظر واحد من منظر التعويذة السابعة عشرة.

تابوت القاهرة (J.E. 29655 (CG 6076) (لوحة 234)

يرجع التابوت لنهاية الأسرة العشرين، وهو تابوت ملون، عثر عليه في خبيئة الدير البحري بطيبة، ويحتوي على منظر (A15) القط يذبح الثعبان أسفل الشجرة[1].

تابوت الفاتيكان (25021) (لوحة 235)

يرجع التابوت لنهاية الأسرة العشرين، وهو تابوت ملون، عثر عليه بطيبة [2]، ويحتوي على منظر لعبة السنت، وبالرغم ان اللعبة استبعدت من البرديات في هذه الفترة إلا اننا نجدها مصورة هنا على التابوت، والمنظر يتكرر مرتين، ويختلف عن مناظر لعبة السنت في مقابر الدولة الحديثة حيث صور المتوفى يلعب السنت وتقف امامه زوجته كما هو واضح من النص، تمد يدها كانها تلعب معه، والمنظر مختلف عن منظر التعويذة 17 والتي يصور المتوفى بمفرده وتصور زوجته بجانبه، بينما لم يصور امامه من يلعب معه.

[1] Niwiński, Andrzej, (1988.), 124, Nr. 108
[2] Gasse, A., (1996) 121-128, Kat.Nr. 14; Taf. XXVII,3 – XXX.

العصر المتأخر والعصر البطلمي

بدأ التغيير الهام لكتاب الموتى منذ الأسرة 26، تحت حكم بسماتيك الأول وهو ما عرف بالتنقيح الصاوي. حيث اتسم هذا العصر بحركة عامة بدت واضحة في الفن عرفت بـ "النهضة الصاوية"، وقد بدأ كتاب الموتى يأخذ صيغته النهائية التي لم تتغير حتى العصر البطلمي. يعتبر تأريخ برديات العصر المتأخر صعب للغاية، فعادة تؤرخ برديات هذه الفترة بتسميات واسعة مثل "العصر المتأخر" أو "الفارسي- البطلمي. إذ ان اغلبها لم يعثر عليها في مكانها بل تم شراؤها. واذا كان مكان العثور عليها معروف، فنادرا ما عرف أي شيء عن المتوفى، صاحب هذه الوثيقة. ويمكن احيانا من خلال مشاركة بعض البرديات لغيرها لأشياء مؤرخة (مثل أسلوب الكتابة، وجود أو عدم وجود المنظر، والأسلوب الفني للمناظر، والملابس والأشياء التي تظهر في المناظر، الكتابات القديمة، palaeography، الترتيب التسلسلي، ونسخ النص) محاولة تأريخها.

سبق ظهور "التنقيح الصاوي" فترة صعبة في تاريخ مصر سادها الضعف والإضطراب السياسي. اختفى تدريجيا في هذه الفترة تقليد وجود البرديات الجنائزية مع المتوفى منذ الأسرة 22. واستمر ذلك لأكثر من قرنين من الزمن تقريبا، ولم يتم احياؤها مرة أخرى إلا في بداية الأسرة 26 [1].

إن أهم ما اتسم به الإسهام الصاوي بصفة خاصة، هو تنظيم وترتيب التعاويذ ومناظرها، وهو النظام المتعارف عليه في نظام الترقيم الحديث من فصول كتاب الموتى. يقتصر عدد التعاويذ حتى الآن على 165، (ظهرت فصول جديدة مثل 19، 137، 140، 163-165). تشير المجموعة الكبيرة من تعاويذ هذه الفترة إلى محاولة جمع كل التعاويذ المتاحة من العصور السابقة واختيار ما يستشعر بأهميته. نظمت التعاويذ المنقحة والموحدة ورتبت ترتيبا تسلسليا في هذا العصر، وكان هناك محاولة لفهرسة وتنظيم التعاويذ وفقا لأنواعها، حيث تم تجميع التعاويذ من نفس النوع معا، وربما يكون هذا الترتيب فعال لتلك التعاويذ التي ينبغي ان يقراءها المتوفى [2].

خضعت مناظر كتاب الموتى عامة في هذه الفترة لتغيرات كبيرة، حيث اختلفت مناظر العصر المتأخر اختلافا جوهريا عن مناظر الدولة الحديثة وعصر الإنتقال الثالث، وعامة كانت غالبيتها إما جديدة تماما لم يكن لها نسخ سابقة، أو منقحة بشكل كبير، واعتمدت غالبا على الفهم الدقيق للنص وربما دل ذلك الى اعتبار قيمة كبيرة للمناظر في هذا الوقت. وبالمثل ظهرت بعض التطورات المميزة في مناظر التعويذة السابعة عشرة خلال هذه الفترة منها ما هو جديد تماما ومنها ما هو استمرار للدولة الحديثة وعصر الإنتقال الثالث. ومن أهم هذه التطورات ظهور المناظر الجديدة مثل منظر الكاهن(المتوفى) يحمل تمثال الإله مين (A2a)، منظر الكاهن (المتوفى) يحمل صندوق وخلفه

[1] Tarasenko, M. (2011), 71-87.
[2] Mosher, M. (1990). 17

أنوبيس(B5d)، أوزير جالس على عرشه (B 5e)، ومنظر السيدة منحنية ("C1a–d"). كما ظهرت شخصيات جديدة مثل الكاهن برأس حليقة يتقدم عددا من مناظر التعويذة.

غالبا ما كان تمثيل الجنسين من مختلف الشخصيات غير صحيح. ففي بردية MacGregor مثلت صاحبة البردية كسيدة في منظرين فقط، في حين ظهرت في مناظر أخرى كرجل. وربما لأن الفنان لم يستطع أن يميز بين المتوفى والكاهن [1].

خضعت النصوص والمناظر لتغييرات عديدة، إذ كان يتم في الدولة الحديثة رسم المناظر أولا في البردية، ثم كتابة النص، وقد سمحت صياغة كتاب الموتى المعروفة، بتغيير هذا الأسلوب لنقيضه، حيث تم كتابة النص أولا، ثم أضيفت المناظر في المساحة التي أعدت خصيصا لها. وأفضل مثال لذلك بردية *Ns–pi–sfi* من الأسرة السادسة والعشرين.

حددت مناظر التعويذة من أعلى بخط واحد بسيط أو خطين مزدوجين، واحيانا ثلاثة أو اربعة خطوط. ترك احيانا اعلى المنظر بدون خطوط التحديد، وغالبا ما كتب فوق المنظر سطر او اكثر من الكتابة الهيراطيقية لإسم ولقب المتوفى، يفصل بينه وبين المنظر احيانا خط افقي بسيط، او يتوسط النص المساحة بين الخطوط المفردة والمزدوجة، أو يكتب النص فوق المنظر مباشرة بدون حدود نهائيا من اعلى او اسفل. لم تظهر الأطر الملونة حتى في البرديات الملونة. فصل منظر التعويذة عن مناظر التعاويذ السابقة واللاحقة لها بخط او خطين رأسين، وفي بعض الحالات لا توجد بينهما خطوط فاصلة. واخيرا فصل بين المنظر والنص بخط واحد بسيط او خطين مزدوجين.

وجدت مناظر متعددة الالوان واخري بلون واحد.

ظهرت نماذج كتب فيها النص أولا بينما ترك الأفاريز والمساحات التي أعدت للمناظر لأسباب مجهولة دون رسومات، حتى مع وجود علامة في المساحة الخالية لإضافة صورة ملحقة [2].

كتبت برديات العصر المتأخر في المقام الأول بالهيراطيقية. وجدت الهيروغليفية المختصرة في عدة وثائق، لكن النص الذي يكتب كله بالهيروغليفية لم يكن شائعا. مع ذلك وجدت نصوص هيروغليفية في أماكن محددة،(وجدت احيانا مع المنظر المصاحب للتعويذة في المساحة التي تعلو المنظر paris Louvre E 11078). كتبت جميع النصوص بالحبر الأسود والعناوين غالبا باللون الأحمر. كتبت عناوين مقاطع التعويذة 17 باللون الأحمر، جنبا إلى جنب مع مقاطع مختارة من تعاويذ أخرى.

ظهرت برديات كتاب الموتى عامة، في هذه الفترة في أربعة مراكز هي: طيبة وتعتبر المركز الرئيسي حيث عثر على أغلب البرديات، وسقارة (منف)، وعدد قليل في أبيدوس و(اهناسيا)، وأخميم ويرجع أغلب ما ظهر في أخميم حتى الآن للعصر البطلمي.

---

[1] M, Mosher, Jr. The Papyrus of Hor., p 14

[2] Mykola T.,(2011)72

عرفت ثلاث طرز مختلفة لبرديات كتاب الموتى منذ العصر المتأخر والعصر البطلمي منها اثنان في طيبة، والثالث في الشمال، وكان في كثير من الأحيان مماثل لطراز الجنوب. وبدراسة مناظر هذه البرديات وأنماط التخطيط و تحليل النصوص، تبين أن تقليدي المناظر في الجنوب لم تستخدما في وقت واحد، ولكن كانت مختلفة زمنيا علاوة على ذلك، فإن تنقيحات أخرى تمت في وقت لاحق يمكن أن تؤرخ إلى 260 – 250 قبل الميلاد[1] :

الطراز الأول (لوحة 252): ظهر منذ الأسرة الحادية والعشرين، يتكون من أعمدة شكلتها خطوط أفقية من النصوص، مساحتها ضيقة نوعا ما والمسافات بينها أقل ما يمكن.على عكس برديات الأسرة الحادية والعشرين والتي تميل أعمدتها إلى الإتساع، ومسافاتها متباعدة. يتم أحيانا رسم خطوط عمودية تحضيرية لتحديد الأعمدة. وبخلاف برديات الدولة الحديثة التي تمتد بها المناظر في الجزء العلوي فوق النص، فإن المناظر في هذا النمط توضع في أي مكان داخل أعمدة النص، وعادة تقترن بالعنوان إما مباشرة فوقه أو تحته، أو بجانبه، كجزء لا يتجزأ ضمن نص التعويذة.

تمتد تعاويذ هذا النمط عادة من أعلى إلى أسفل الأعمدة، عند اكتمال التعويذة تبدأ التعويذة التالية ليس في الجزء العلوي من العمود التالي، ولكن مباشرة بعد التعويذة السابقة. أحيانا تترك مسافة قصيرة تفصلها عن نهاية التعويذة السابقة وأحيانا أخرى بدون مسافات تفصل على الإطلاق .أسلوب الكتابة الهيراطيقية هو ثابت.

الطراز الثاني (لوحة 253): طراز نادر في العصر المتأخر يشبه نماذج برديات الدولة الحديثة، تمتد المناظر في أطر مخصصة من خطوط مفردة أو مزدوجة فوق أعمدة النص وتفصل عن النص بخطوط أفقية وأحيانا يتم فصل المناظر عن بعضها البعض بخطوط فاصلة. كتب النص الهيروغليفي عموديا ويفصل بين كل عمود خط رأسي. وعادة تبدأ التعويذة الجديدة في أعلى العمود الجديد.

الطراز الثالث(لوحة 254): يجمع بين الطراز الأول من حيث الأعمدة التي تتكون من صفوف أفقية من النص، وبين الطراز الثاني حيث يمتد المنظر في الجزء العلوي فوق أعمدة النص، تفصل بينهما خطوط فاصلة، وأحيانا يتم الفصل بين المناظر بعضها البعض بخطوط فاصلة مفردة او مزدوجة.

في كثير من الأحيان كتبت نصوص التعاويذ المختلفة في نفس العمود، على الرغم من أن المنظر يمثل تعويذة واحدة فقط، كتب نص التعويذة بالهيراطيقية.

[1] Mosher, M.,(1990).3, 46-47.

تتميز مناظر التعويذة السابعة عشرة في هذه الفترة بخصائص مختلفة تتفق مع تطور الفكر والمعتقد الديني والفني أيضا، إلا أنها حافظت على جوهرها وسياق عرضها في أغلب الحالات.

يصور منظر التعويذة 17 في صف أفقي فوق النص في جميع الطرز الثلاثة. واحيانا يقسم المنظر إلى صفين أفقين (Louvre_N 3089، Louvre_N 3248)،(لوحة 65، 67) ربما لضيق المساحة المتروكة لاستكمال مناظر التعويذة، أو يبدأ المنظر بصف واحد ثم يقسم في نهايته إلى صفين أو أكثر، وفي بعض البرديات كدست عناصر المنظر في نهاية التعويذة لترسم فوق بعضها البعض أو في أي مكان في المنظر مما يشير الى أن النص كان يكتب أولا وأن الفنان كان يترك له مساحة ضيقة لرسم المنظر. وفي بعض الحالات رسمت المناظر في صف أفقي واستكملت في صف عمودي (Chicago_OIM_10486)، كما صورت بعض المناظر بين أعمدة النص. وفي بردية (Louvre_N_3295) قسم المنظر إلى صفين يفصلهما النص جزء من المنظر أعلى البردية والجزء الثاني بالأسفل.

استمرت البرديات الملونة خلال الأسرة 26 وحتى بداية العصر البطلمي جنبا الى جنب مع البرديات التخطيطية التي رسمت بلون واحد، وشاعت في بداية العصر البطلمي. لم تكن البرديات الملونة في هذه الفترة بنفس الدقة والاتقان التي كانت عليها في الدولة الحديثة. رسمت أغلب برديات العصر البطلمي بلون واحد وهو الأسود، وفي بردية (Cairo_JE 95859 (SR IV 958) 1) اضيف اللون الأحمر لبعض عناصر المنظر مثل الشمس والتل الذي يجلس عليه الإله والأواني الكانوبية، وظهرت بعض البرديات الملونة وخاصة تلك التي تنتمي لطيبة مثل (Philadelphia_ E17319, Louvre N. 3100, London UC 32373، Athen_EBE_P2, Berlin3039 ، London_BM 9908 ، Mailand E 1028 a، Turin1831، Istanbul10846_10847 ، Dublin MS 1669، Turin1793).

يمكن تقسيم مناظر التعويذة السابعة عشرة الى عدة طرز وفقا لنوع المنظر من حيث اكتماله أو اختصاره أو تداخله مع نص التعويذة أو نصوص تعاويذ أخرى :

1- طراز المنظر الكامل (لوحة 255):

يحتوي على أغلب مناظر التعويذة السابعة عشرة المعروفة من الفترات السابقة إلى جانب المناظر التي أضيفت خلال التنقيح الصاوي، وهذه المجموعة هي الأكثر عددا وشيوعا حيث تنتمي اغلب البرديات لهذه المجموعة، صور المنظر بنفس الترتيب المعروف. يبدو أحيانا أن الترتيب لم يكن مهما وان الشيء الأساسي هو استكمال المنظر، لذا نرى اصرار الفنان على استكمال المناظر برسمها متداخلة ومكدسة فوق بعضها البعض بدون ترتيب وأحيانا يستكمل المنظر برسم خط أفقي واستكمال المشهد الأخير فوقه، وهناك بعض المناظر حذفت من منظر التعويذة ربما لضيق المساحة احيانا،

أي أن المناظر غير كاملة تماما، وغالبا ينتهي هذه الطراز بمنظر السيدة المنحنية (C1a,b,c). وربما يشير هذا الى أن النص كان يكتب أولا وان الفنان كان يترك له مساحة ضيقة لرسم المنظر.

2- **طراز المنظر المختصر**:

ظهر هذا الطراز منذ الأسرة 30. ويمكن تقسيمه لنوعين:

النوع الأول (لوحة 256 أ): يحتوي على عدد من المناظر التي تصور متتالية في صف أعلى النص، وغالبا يحذف المنظر الأخير (C)، لتنتهي التعويذة بأي من المناظر الأخرى مثل منظر القط (A15) ،(Genf 23464، Leiden T 20، Louvre N 3087)، أو منظر المتوفى على سرير التحنيط (A12b)(Vatikan 38571 ، Hildesheim RPM 5248، Louvre E. 7716، Philadelphia E 17319)، أو منظر الآخو السبعة (A13a-b) (Louvre E. 3232، Louvre N. 3152، Louvre N. 3153)، أو منظر مركب الشمس (Oslo Lieblein ، Aberdeen ABDUA 84023، Privat MacGregor، Berlin 3158)، أو منظر(A12a) البقرة السماوية Paris BN 24-32.

الثاني (لوحة 256 ب):: يقتصر على منظر او منظرين من التعويذة كما في برديات عصر الانتقال الثالث مثل: بردية (London BM EA 10033)، صور فقط ثلاث مناظر (صندوق الاحشاء (الايات) والاسدين ورمز الغرب وجاءت مناظر التعويذة 17 بين نص التعويذة 19 ونص تعويذة 18 ويسبقها مشهد من التعويذة 15. وفي في بردية Louvre_N_3063 صور فقط صندوق الاحشاء (الايات) والاسدين ورمز الغرب بين منظر التعويذة 15 و 138. وكذلك في بردية Louvre N. 3207, 3208, 3209 وهنا اضيف منظر البقرة محت ورت والسيدة المنحنية._صور الواج ور فقط (Angers MTC 747) مع مناظر تعاويذ V157, V155. أو تصور عين الاوجات فقط بين مناظر تعويذة 18 وتعويذة 100 والتعويذة 87. في بردية Omar Pascha صورت السيدة المنحنية مرتين مرة نهاية التعويذة 17 والأخرى بعد الخط الفاصل أعلى التعويذة 18. صور منظر السيدة المنحنية فقط(C1a,b,c) بين منظر تعويذة 18 وتعويذة 40 (Vatikan 38598).

3- **طراز المناظر المتداخلة (لوحة 257)**:

ظهر هذا الطراز في نهاية الأسرة الثلاثين واستمر حتى نهاية العصر البطلمي.

يتمثل هذا الطراز في ادخال منظر أو عدة مناظر من التعويذة السابعة عشرة بين مناظر التعاويذ الأخرى كما في بردية(Berlin 3159) ، حيث ظهرت بعض مناظر التعويذة السابعة عشرة متداخلة بين مناظر التعويذة رقم واحد. في بردية Chicago OIM 10486 ، ادخل مشهد C1a-c من

التعويذة السابعة عشرة والذي يمثل سيدة منحنية بين مناظر التعويذة(1) بعد منظر التعبد لأوزير 1 بالرغم من وجود مناظر للتعويذة السابعة عشر في نفس البردية وفي بردية London BM EA 10082 + 10316 A جاء منظر العنوان ثم مناظر التعاويذ 30 و64 و59 و57 واستكملت مناظر التعويذة 17 بعد ذلك. وفي بردية Turin 1793 جاءت مناظر التعويذة بين مناظر التعويذة 15 والتعويذة 1.

غالبا ما يسبق التعويذة 17 التعويذة رقم 1، ويليها التعويذة 18، وذلك في كل من الطرازين الثاني والثالث. اما في الطراز الأول فهناك ثلاثة أنواع: **النوع الأول**، يبدأ نص ومناظر التعويذة 18 بعد نهاية نص التعويذة 17، واحيانا يكون نص التعويذة 18 اسفل منظر التعويذة 17، والتي تمتد فوق كل من التعويذة 18 وبعض التعاويذ اللاحقة. **النوع الثاني**، تبدأ كل من التعويذة 17 و 18 في نهاية مناظر التعويذة 16، وتقسم البردية أفقيا، التعويذة 17 في الأعلى و التعويذة 18 في الأسفل. **النوع الثالث**، يشبه الأسلوب المستخدم في النوعين 2 و 3، حيث تمتد مناظر التعويذة 17 فقط عبر نص التعويذة، بعد ان تبدأ مناظر ونصوص التعويذة الثامنة عشرة [2].

دمجت مناظر التعويذة السابعة عشرة أحيانا مع مناظر التعاويذ التي تسبقها أو تليها، فمثلا حذف الخط الفاصل بين نهاية التعويذة 17 وبداية التعويذة 18 أي بين منظر السيدة المنحنية ومنظر آلهة التعويذة الثامنة عشرة وربما وجد لذلك أهمية ترتبط بإعادة الميلاد في التعويذة السابعة عشرة وربطها بآلهة الخلق في التعويذة الثامنة عشرة. كذلك الأمر بالنسبة للتعويذة (1) والتي حذف الخط الفاصل بينها وبين منظر التعويذة السابعة عشرة ليبدو المتوفي وكانه ينهي رحلته ويدخل الغرب مباشرة ليبدأ سلسلة من التحولات والاندماج مع الآلهة. وفي بردية (Berlin 3149) صور جزء من منظر التعويذة الخامسة عشرة والذي يمثل رفع الشمس بواسطة الإله نون وحوله الباوات في منتصف التعويذة 17.

صورت مناظر التعويذة السابعة عشرة على العديد من لفائف المومياء التي ظهرت منذ الأسرة 26 وشاعت بعد ذلك وقد رسمت بها اغلب مناظر التعويذة السابعة عشرة في هذه الفترة والتي صورت على البرديات ورسمت غالبا باللون الأسود (ظهرت قطعة واحدة فقط ملونة ويعتقد انها مقلدة انظر لوحة 209). ونظرا لأن أغلب القطع التي تم العثور عليها هي أجزاء فنادرا ما نجد منظر كامل جاءت المناظر متتالية في صف أفقي لوحات (169و 170و 195 196 و 197 و212 و 215 و 222).

صورت التعويذة على مقبرة من العصر الروماني بواحة الداخلة قرية المزوقة لشخص يدعى P3- dỉ- B3stt وهنا نجد احدى مناظر التعويذة والتي تتمثل في المتوفى يتعبد لإبن آوى الذي يسحب قارب الشمس وبه اله الشمس داخل قرص الشمس وعلى جانبيه شخصان يرتديان تيجان يجدفان ويعلو المنظر طائر البا[3] (لوحة 244).

---

[1] Tawfik,T. (2004). 137

[2] Mosher, M. (1990) .49.

[3] Osing, J. & others , (1982). 77 nr.5, Taf. 21.

الفصل الثالث

مناظر التعويذة السابعة عشرة

المنظر الأول: العنوان (T1-7) (أشكال 1-10):

يتكون من أربعة مناظر أساسية: (T1,2) المتوفى ذاهب او قادم من الغرب، (T3,4) رمز الغرب، (T5,6) المتوفى بمفرده أو مع زوجته في المقصورة يلعب السنت،(T7) طائر البا.

جاءت هذه المناظر غالبا مكررة أو مختلفة في الإتجاه مما دعا إلى منح كل منها رقم مختلف[1].

صورت مناظر العنوان في بداية التعويذة وتأتي غالبا بعد منظر التعويذة الأولى أو التعويذة الخامسة عشرة، ونرى احيانا تداخل بعض مناظر التعويذتين ليصبح كل منهما جزءا من مناظر التعويذة الأخرى خاصة في العصر البطلمي.

تختلف المناظر التي تلي مناظر العنوان حسب الفترة التي ترجع لها البردية، ففي برديات الدولة الحديثة غالبا جاء منظر الأسدين بعد العنوان، أو منظر بوابة الأفق كما في برديات سقارة (BM Leiden_RO_T4،9949)، وفي بردية (London BM EA 10471) من نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية التاسعة عشرة صور بعد منظر العنوان اقتصر على المتوفى اسفل المقصورة منظر للمتوفى متعبدا لمجموعتين من الآلهة، وظهر طائر البنو بعد منظر العنوان في بردية (Brooklyn -351464+351448) وبعد البا. ومنذ العصر المتأخر جاء منظر اله الشمس رع حور آختي بجسم آدمي ورأس صقر(A1)، أو منظر(A2 a-c) والذي يمثل الشخص الذي يحمل التمثال ومركب الشمس، بعد العنوان واستمر ذلك خلال العصر البطلمي، مع وجود بعض الاستثناءات كما في بردية (Louvre_N3094، Louvre_E19340) التي جاء منظر الأسدين بعد منظر المتوفى جالس في المقصورة محاكاة للدولة الحديثة أو لأن البردية مختصرة، وفي بردية (Privatsammlung Paris : New_Brunswick) صور أبناء حورس بدلا من منظر (A2)، وبردية (Louvre_N3081 E 853) صور طائر البنو قبل مشهد (A2) وربما صور هنا بدلا من طائر البا الذي يظهر امام المقصورة.

ظهرت هذه المناظر منذ الأسرة التاسعة عشرة واستمرت حتى العصر البطلمي، وان كانت قلت خلال عصر الإنتقال الثالث حيث لم تظهر إلا في طرز البرديات التي تحاكي برديات الدولة الحديثة (Berlin_3157،BM EA 10541،BM EA 10554 (Greenfield))، بينما حذف منظر العنوان من البرديات التي تحتوي على المنظر الاستهلالي (المتوفى أمام أوزير) (Cologny_CII،Turin 1818 ، St.Petersburg_Eremitage 18587،BM 9948)، وكذلك البرديات التي تحتوي على أجزاء من مناظر التعويذة ((S.R. IV 528) Cairo J.E. 95637 a-d،Cairo S.R. VII 10222، Cologny_C ، Cairo_S.R.VII_11496). كما اختفت من برديات العصر البطلمي ذات المناظر المختصرة أو المتداخلة مع مناظر تعويذة أخرى، بينما استمرت في أغلب برديات هذه الفترة ذات المناظر الكاملة تقريبا.

[1] Mosher, M.(.1990). 164

المنظر الأول (T2 و T1) : المتوفى ذاهبا او قادما من الغرب:

يقترن مشهد (T1، T2) مع (T4 و T3)، ليأكد فكرة دخول المتوفى للغرب، والخروج منه.

يأتي هذا المنظر دائما قبل منظر لعب السنت، ماعدا بردية (BM_10038) نجده بعده وربما ذلك خطأ من الفنان حيث أن منظر لعب السنت والمتوفى في المقصورة معكوس الاتجاه او انه اراد المزج بينه وبين المتوفى الذي يصور بعد البا متعبدا لرع حور آختي. يرتبط المتوفى في هذا المنظر احيانا مع المنظر الأخير من التعويذة الأولى والتي تأتي مباشرة قبل مناظر التعويذة ال 17 وتكون احيانا بدون خط فاصل بينهما، كما يتم في بعض البرديات الاكتفاء بصورة المتوفى في التعويذة الأولى خلف المقصورة.

صور المتوفى يدخل للغرب ويخرج منه. (واقفا يمد احدى رجليه للأمام وغالبا يمسك بعصا في احدى يديه واليد الأخرى تتدلى بجانبه او ممسكا بمنديل أو تتدلى كلتا يديه بجانبه وهي الصورة التقليدية للمتوفى في المناظر) وفي البرديات التي ترجع لسيدات صورت السيدة متعبده (Berlin 3158 A-G)، او واقفة ممسكة باحدى يديها عصا طويلة وتتدلى الأخرى بجانبها(Genf 23464) او تمسك باليد الأخرى منديل (BM_10086). ظهر هذا المشهد خلال الدولة الحديثة إلا انه لم يكن شائعا في هذه الفترة حيث لم يظهر حتى الآن الا مرة واحدة على بردية (BM 9901 *Hw- nfr*)، صور المتوفى مرتين باتجاهين مختلفين أي ذاهبا الى الغرب وماضيا منه، كما لم يظهر في برديات عصر الانتقال الثالث اقتصر على تصوير المناظر الثلاث الأخرى. ومنذ العصر المتأخر أصبح شائعا تصوير المتوفى مرتين داخلا وخارجا من الغرب (للتأكيد على حرية الحركة والتنقل) وشاع ذلك ايضا في العصر البطلمي.

نلاحظ احيانا بعض الاختلافات في هيئة المتوفى، ففي بردية (Hildesheim 5248) صور المتوفى مرتين بنفس الاتجاه اي داخلا للغرب وربما يمثل الشخص الأول جزء من التعويذة الأولى وفي بردية (Berlin_ 10477) ظهر الشخص يسحب مقصورة صغيرة وهو جزء من مناظر التعويذة الأولى ولم يظهر المتوفى داخلا او خارجا.

صور المتوفى في برديات العصر المتأخر والبطلمي غالبا حليق الرأس ونرى في بردية (Vatikan Detroit 1988،48832)، المتوفى مرة حليق الرأس (داخلا للغرب) ومرة بشعر طويل يصل لكتفه (خارجا)، أي بالهيئتين الرسمية وغير الرسمية، أو يصور في الحالتين بشعر طويل يصل لكتفه (Kopenhagen AAe 1 (07a))، وتظهر احيانا اختلافات في الرداء(Paris_BN_143).

المنظر الثاني(T3 و T4):

ظهر منظر T3 منذ الدولة الحديثة (الرعامسة) الا إنه ايضا لم يكن شائعا، فقد ظهر حتى الآن في برديتين فقط (Dublin_TC_1661 ، London BM 9901) وهنا يكون رمز الغرب باتجاه منظر

التعويذة وقبل المتوفى جالس في المقصورة اي في بداية التعويذة، أو بين المتوفى ذاهب أو قادم (T2 و T1). ومنذ عصر الإنتقال الثالث ظهر كلا من (T3 و T4) معا، وانتشر ظهورهما معا في العصر المتأخر والعصر البطلمي. صورت (**(T3)** (واحيانا **(T4)**) في معظم برديات هنا بعد **(T5-T6)** مع اختلاف اتجاهاتهم.

صوروا عادة في بداية منظر التعويذة (Berlin 3157) البا قبل رمز الغرب أو بين المتوفى ذاهب أو قادم (**T2** و**T1**)، وفي برديتين من بداية العصر البطلمي ((07a) Copenhagen AAe1، (London_BM_10037) صور رمز الغرب قبل (T2 و T1).

مثل رمز الغرب في مناظر التعويذة بأشكال مختلفة: شكل يمثل قاعدة ذات قمة مستديرة يقف عليها الصقر وأمامه ريشة **ثبتت القاعدة على جبل** وزود بالخبز والبيرة، رمز إلى المؤن الوفيرة المتاحة للمتوفى ، وهو الشكل الشائع منذ الدولة الحديثة واحيانا يتم حذف الخبز والبيرة ويكتفى بعلامة الجبل فقط أو يحذف الجبل ويترك الخبز والبيرة، واحيانا يتم حذفهم جميعا واختلف ايضا مكانهم فالمعتاد انهم فوق الجبل مباشرة ولكن نراهم احيانا يرتفعان لأعلى قليلا، وفي بردية (Colon 10207) صوروا أسفل القاعدة فوق بعضهم، تختلف طول القاعدة وحجمها او حجم أو شكل الريشة والصقر، صور طائر الغرب كصقر، وفي عصر الإنتقال الثالث رسم الصقر يعلو رأسه قرص الشمس وخلفه الراية، (Berlin_3157).

استمر الشكل السائد في العصر المتأخر وخاصة الأسرة 26 مع بعض الاختلافات البسيط في بعض البرديات مثل تصوير الخبز والبيرة اسفل الراية ، أو حذفهم تماما والإكتفاء بالراية تستند على الارض مباشرة وحذف الجبل والمؤن . واستمر ذلك خلال الأسرة الثلاثين ونجد الى جانبها الشكل والذي يمثل المؤن على قاعدة بدلا من الجبل، ظهر في هذه الفترة علامة الغرب تتدلى منها شريطتين طويلتين ، ، ثم تطور الى الشكل والذي اصبح سائدا في العصر البطلمي مع استمرار الأشكال التقليدية السابقة، وفي مشهد فريد صور طائر البا على رمز الغرب بدلا من الصقر (New_York_MMA_35920).

مثل رمز الغرب بقاعدة ذات قمة مستديرة يقف عليها الصقر وأمامه ريشة **ثبتت القاعدة على جبل** وزود بالخبز والبيرة، رمز إلى المؤن الوفيرة المتاحة للمتوفى، ويمثل الصقر عامة الإله واقترن هنا بريشة ربما ريشة الماعت، وربما اشارة الى هذه المنطقة كمكان للآلهة يسوده النظام والعدالة[1].

[1] Sjef Willockx, (2007). 6.

المنظر الثالث (T6 و T5):

يصور المتوفى جالسا في خيمة او هيكل لمقصورة بسيطة يلعب السنت ويوجد شكلين لهذا المنظر (T6،T5). يشير (T5) الى ان المتوفى يجلس في خيمته قبل دخوله الغرب، بينما (T6)، يجلس في خيمته بعد دخوله الغرب بالفعل، والذي يشار له برمز الغرب T3، أي مدخل الغرب، حيث تجري كل المناظر اللاحقة. صور المتوفى في برديات الأسرة 19، يجلس في المقصورة يلعب السنت، والتي تم استبدالها بعد ذلك بمائدة قرابين.

ظهر مشهد لعبة السنت المقترن بالتعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى منذ الأسرة التاسعة عشرة، على كل من البرديات (شكل 1(أ)) وجدران المقابر(شكل 4،5،6)، وظهر مرة واحدة على جدار المقبرة الرمزية (*الأوزورين*) الملحقة بمعبد سيتي الأول في ابيدوس (شكل7)، واثنان من توابيت الدولة الحديثة (شكل 9،10) ، وضلفة باب سنجم (شكل 8).

بعد بداية الأسرة 21، والاتجاه نحو التطوير تم اسقاط واستبعاد السنت تدريجيا من مناظر التعويذة، واستبدل بمنظر المتوفى جالسا إلى مائدة قرابين، باستثناء بردية حريحور ونجمت (BM EA 10541) من الأسرة 21 – عصر الإنتقال الثالث وبرديتان من العصر المتأخر (Vatikan 48832، Colon Aeg. 10207) (شكل1 ص 144) ، حيث صورت لعبة السنت أمام المتوفى، وبحلول العصر البطلمي لم تعد الإشارة إلى اللعبة مذكورا حتى في نص التعويذة باستثناء بردية (OIM9787)[1].

صورت أغلب مناظر البرديات المتوفى يجلس في المقصورة يمد يده باتجاه الطاولة التي عليها لعبة السنت، ويضع قدمه واحيانا الكرسي غالبا على حصيرة وضعت على الأرض. غالبا صور المتوفى بمفرده، ماعدا بردية اني (BM 10470)، وبردية (Dublin_TC1661)، صورت الزوجة تجلس بجانبه في المقصورة، وكلاهما يتجهان نحو لوحة لعبة السنت. وربما يشير ذلك الى التقاليد الفنية التي كانت عادة ما تصور المرأة جنبا إلى جنب مع أزواجهن في المقابر.

صورت لوحة اللعبة كصندوق يووضع على طاولة صغيرة وطويلة. وفي بردية اني (BM 10470) صور صندوق اللعبة في الهواء امام اللاعب بدون طاولة. وفي بردية حريحور ونجمت (BM EA 10541) من الأسرة 21 صورت لوحة اللعبة على طاولة بارجل اسد.

صورت اغلب المناظر لاعب السنت يجلس في مقصورة sh اثناء تاديته لطقوس اللعبة، ماعدا بردية (Berlin3002) بدون المقصورة. مثلت المقصورة كهيكل بسيط، بسقف منحني أو بارز. مثل احيانا عمود المقصورة على شكل زهرة اللوتس في منتصف الخيمة (Dublin_TC1661، Leiden T2،

---

[1] Allen ,(1960).pls.13-14

Berlin 3157) مثلت المقصورة في هذه النماذج غالبا بباب و الأعتاب والاكتاف والكورنيش (Leiden T2، Berlin 3157).

بدأ تصوير المتوفى جالسا الى مائدة قرابين، منذ الأسرة 21، (شكل1–أ) حيث تم استبعاد السنت واستبدل بمائدة قرابين، وذلك في البرديات التي استمرت بتقاليد الدولة الحديثة (Berlin_3157، BM EA 10554 (Greenfield). بينما نجد في بردية (BM EA 10541 (Nedjmet) الملك يلعب السنت (شكل1–أ) وهو المنظر الوحيد حتى الآن من هذه الفترة للعبة السنت.

صورت موت ام ويا في بردية (Berlin_3157) داخل مقصورة بسيطة يتوسطها عمود على شكل زهرة اللوتس ومثل الجزء الأمامي كتمثيل صغير للمقبرة ليوضح ارتباطها بالغرب، وامامها مائدة قرابين بسيطة تستند على حامل ويعلوها اناء مثل فوقه قطعتي خبز، وفي منظري بردية(BM EA 10554 Greenfield)) مثلت المقصورة في احداهما يتوسطها عمود بشكل اللوتس والثانية بدونها، في حين مثلت القرابين بسيطة وزادت في المنظر الثاني حيث اضيف لها اوزة مذبوحة واناء بخور. وفي البرديتين مثلت المتوفاة يعلو رأسها القمع العطر، جالسة على مقعد ذو ارجل حيوانية (يوضع المقعد احيانا على حصيرة صغيرة)، وتمد احدى يديها الى مائدة القرابين بينما الثانية تمسك بها منديلاً او صولجان سخم.

صور (T5) أو (T6) أو كلاهما معا (صور T5 بشكل مطلق في البرديات خلال جميع الفترات، ونادرا ماصور T6. كما وضعت T5 احيانا بين T3 و T4 على أغلب برديات العصر المتأخر والعصر البطلمي(اشارة الى ان المقصورة أو الخيمة داخل الغرب)، ما عدا تلك التي تحتوي على مناظر من التعويذة السابعة عشرة متداخلة مع مناظر تعاويذ اخرى، أو مناظر مختصرة (Berlin 3159 A-D،(6) Cairo_JE 97249 ، (Paris_ BN 118-127)119) (Berlin 3064،Turin 1793).

صورت بردية (Berlin 3039) مناظر العنوان ماعدا المتوفى ومائدة القرابين. وصور في هذه الفترة المتوفى جالسا لمائدة القرابين في العصر المتأخر فيماعدا برديتي (Vatikan 48832،Colon 10207) التي صورت فيهما لعبة السنت بشكل صندوق على مائدة القرابين بدلا من القرابين.

صورت اغلب مناظر برديات العصر المتأخر وحتى الأسرة الثلاثون (شكل1)، المتوفى بمفرده يجلس في المقصورة يمد كلتا يديه باتجاه مائدة القرابين، ماعدا بردية Aberdeen_ABDUA_84023) حذفت مائدة القرابين، صور المتوفى مادا يداه باتجاه الفراغ أمامه، صورت بردية (Chicago_OIM 9787) مائدة القرابين امام المقصورة.

نلاحظ انه في بردية (Turin 1792) صور كل من (T5،T6) ونجد أن (T6) بدون مائدة قرابين، وصور المتوفى جالسا ممسكا عصا طويلة، أو مادا احدى يديه وممسكا باليد الأخرى العصا الطويلة او عصا سخم التي شاعت بعد ذلك في اغلب مناظر العصر البطلمي.

مثلت غالبا مائدة القرابين البسيطة والتي تتكون من مائدة (لوح) القرابين على حامل ⊥. وغالبا يوضع عليها الخبز الطويل واحيانا الخبز البيضاوي والمستدير، وفي بردية (Louvre_N_3094) تركت مسافة بين السلة والحامل لتبدو كانها معلقة في الهواء. او يصور الحامل بدون قرابين (New York_MMA_35920) ونادرا ما صورت الطاولة مستطيلة (Chicago OIM 5739،BM_10097).

صور المتوفى في هذه الفترة جالسا على كرسي بأرجل حيوانية فيما عدا (BM 10558، Colon 10207،/Privat MacGregor 525) صور الكرسي المكعب أو الكرسي البسيط، ومثل المقعد غالبا بخطوط بسيطة بدون تفاصيل نتيجة لاستخدام الخطوط التجريدية.

صورت اغلب المناظر المتوفى يجلس في مقصورة وهي استمرار للمقصورة sh التي صورت اثناء تأدية طقوس لعبة السنت، مثلت المقصورة كهيكل بسيط، بسقف مقبي أو بارز، مثل السقف في بردية (Aberdeen_ABDUA_84023) مستو تقريبا، وغالبا تمثل بخط اسود بسيط يمثل شكل المقصورة واختفت تلك المقصورة التي تحاكي شكل المقبرة او التي مثل عليها باب او واجهة المقبرة. مثل احيانا عمودي المقصورة الذي ترتكز عليهما على شكل زهرة اللوتس على الجانبين (Louvre_E_11078) في بعض النماذج مثلت المقصورة كما لو كانت مصنوعة من حزمة من البوص المجمعة والمربوطة مع بعضها البعض (Vatikan 48832، BM_10097 ، BM_10558 ،New_York_MMA_35920) وفيما عدا ذلك مثلت بخط او خطين فقط بدون تفاصيل، فيما عدا بردية (BM_10097، Colon 10207) التي لونت باللون الأزرق.

استمر تصوير المنظر في العصر البطلمي بنفس النمط تقريبا، صور المتوفى جالسا في مقصورة ذات قمة منحنية (تبدو القمة احيانا دائرية أو بيضاوية أكثر منها مقبية ترتفع لأعلى وتنحدر للخلف)، مثلت بخط أوخطين ماعدا (Louvre N 3100, London UC 32373) رسمت المقصورة ملونة. صور المتوفى بدون مقصورة فقط في بردية (Louvre_E 19340) ويبدو جالسا على مقدمة مركب(؟) المنظر ضمن منظر مختصر للتعويذة.

صورت أغلب البرديات في هذه الفترة (T5,) فقط، ونادرا ما مثلت (T6) مثل (Leiden_T20، BM_10038،Louvre_N 5450)، أو (T5,T6): (Oslo_Lieblein ،Louvre_N5450) ، وفي برديات (Leiden_T16،Louvre_N3087) التي تحتوي على المنظرين صورت (T6) قبل مناظر(T1 ,T2,T3,T4) وربما كانت جزء من تعويذة رقم واحد، وصور امام المتوفى اسفل المقصورة شخص رافعا يده في وضع تعبد أو تبجيل للمتوفى.

صور المتوفى مادا يديه باتجاه المائدة يمسك غالبا باليد الأخرى سخم، أوعصا طويلة، أو منديل وزهور اللوتس. مثل الكرسي ذو الأرجل حيوانية أو الكرسي المكعب (Berlin 10477، Hildesheim 5248،BM 10479، New_Brunswick: Privatsammlung Paris Frühere Sammlung).

وضعت لوحة القرابين مباشرة على الحامل وغالبا كانت مستوية ونادرا ما اخذت شكل سلة (Privatsaml. Paris (New_Brunswick)،Louvre_N3081 E 853)، اقتصرت القرابين على الخبز الطويل، واحيانا يوضع الخبز الدائري مباشرة على الحامل ليبدو مثل علامة الحياة(Berlin 10477)، وفي بعض المناظر وضعت زهرة اللوتس فوق القرابين، وظهرت الأواني جنبا الى جنب مع القرابين اسفل المائدة ولم تتجاوز اناء او اثنين.

صور منظر العنوان على لفائف المومياء (**شكل 1–ب**) منذ العصر المتأخر إلا ان أغلبها حالته غير جيدة ومفقود جزء كبير منه وخاصة بداية التعويذة لذا من الصعب تتبع خصائص المنظر على اللفائف ولكن يمكن ملاحظة ما يلي: غالبا ما صور (رمز الغرب، المتوفى داخلا او خارجا من الغرب، المتوفى في المقصورة، البا) على اللفائف التالية:

Berlin_SB_Ms ، Los_Angeles 83_AI_47 ، Berlin_AeM 3072، Boston_MFA591070، Leiden106_b،London_BM_10712،London_UC32387،London_UC55934، Louvre_N3138_3058 ، Rouen_AEg_384 ، Wien_Vindob_Aeg_8363e .

وفي (Louvre_N_3138_3058) مثل كل من (T1,T2,T3,T4, T5,T6) معا وهو على ما يبدو غير معتاد على اللفائف حيث يقتصر الأمر على احداهما ونادرا ما صورا معا مثل رمزي الغرب (T2,T3) مع (T5,T4)، و في(Louvre_N_3138_3058، Wien_Vindob_Aeg_8363etal، Los_Angeles_83_AI_47،London_UC_32458)،وفيBoston_MFA_591070،

Rouen_AEg_384، London_UC_55934 كرر رمز الغرب (T3) بنفس الاتجاه، أو(T1,T2) (Louvre_N_3138_3058)، كما اقتصرت على رمز الغرب والبا فقط (Saqqara_863). وغالبا صور الشخص ممسكا عصا طويلة، أو في وضع تعبد.

صور المتوفى في المقصورة جالس امام مائدة القرابين مادا يده نحوها، ماعدا (Saqqara_863) من الأسرة 26. حذفت المقصورة في (Berlin_AeM_ 3072، London_BM_10712) العصر البطلمي، كما حذفت مائدة قرابين (Leiden_RO_AED_106_b، London_BM_10712).

كانت أغلب القرابين المصورة من الخبز الطويل أو المستدير وأحيانا وضعت زهرة لوتس عليهم.

صور طائر البا(T7) يقف على مقصورة أو على الأرض مباشرة ، ويعلق في رقبته احيانا علامة الحياة او علامة جد، كما صورت الآخ بدلا من البا (London_UC_32458)

المقابر (شكل 4–6):

اقتصرت مناظر العنوان في المقابر على منظر لعبة السنت، نادرا ما مثل في المقابر منظر التعويذة ومناظرها بالتسلسل الذي تمثل به على البرديات ويقتصر على أجزاء منها، وربما ظهر منظر لعبة السنت الخاص بالتعويذة 17 من كتاب الموتى داخل المقابر في الوقت ذاته تقريبا من الأسرة 19 التي ظهر فيها على برديات كتاب الموتى. هذه المناظر مماثلة في تكوينها لما على البرديات، مع مزيد من الاهتمام بالتفاصيل والألوان للأشخاص، والقرابين وغيرها من مكونات المنظر.

رسم المنظر غالبا على الباب أو بالقرب من المدخل، لاستحضار المرور المادي للبا للدخول للقبر.

صور منظر لعبة السنت في عشرين مقبرة من مقابر الدولة الحديثة في طيبة[1]، هنا ينبغي الإشارة إلى أنه ليس بالضرورة أن جميع مناظر لعبة السنت الموجودة في المقابر تمثل جزء من منظر التعويذة السابعة عشرة، فمنظر السنت معروف منذ وقت مبكر قبل الدولة الحديثة وكان له أهمية دينية قبل ارتباطه بكتاب الموتى، فبعض المناظر لم تأت مع نص التعويذة، أو في سياق منظر التعويذة أو أي تعويذة اخرى من كتاب الموتى بل جاءت غالبا مع صيغة تقديم القرابين[2]، أو ضمن مناظر طقوس مختلفة تقام للمتوفى مثل طقوس تقديم القرابين وغيرها (شكل 4)، لذا لا ينبغي أن تصنف جميع مناظر السنت كمنظر للتعويذة السابعة عشرة [3].

صور منظر لعبة السنت في 9 مقابر(TT296,TT178,TT82,TT263,TT10,TT219,TT158,TT30, TT9)[4]، (شكل 5).

جاء منظر لعبة السنت كمنظر للتعويذة17 في: مقبرة (TT265) صور منظر السنت ضمن 20 منظر للتعويذة السابعة عشرة، (TT58) صور منظر السنت ضمن 12 منظر من مناظر التعويذة، كما صور مع منظر أو اكثر من التعويذة مثل (TT360). صور مع المناظر (A2d,A5,A6b)، صور في مقبرة (TT1) على ضلفة الباب الخشبي (شكل 8) ، وفي مقبرة (TT359) صور مع منظري (A2d,A15)، صور في (TT6)، مع منظر (A2d) فقط.

تقتصر الدراسة هنا على المناظر التي نقشت في المقابر كمنظر للتعويذة السابعة عشرة، ويصور المتوفى جالسا بمفرده او مع زوجته في المقصورة.

صور المنظر في مقبرة(TT82) شيخ عبدالقرنة، الأسرة الثامنة عشرة، على يمين المدخل المؤدي للقاعة الأخيرة، المتوفى يلعب أمام شخص آخر.

صور في مقابر الرعامسة المتوفى في المقصورة (TT6,TT1, TT178, TT296,TT219b, 359) (TT10,TT30, TT158,)، حذفت المقصورة من مناظر المقابر (TT30,TT219).

<u>مقبرة نفرتاري شكل(6)</u>: مثلت نفرتاري مرتدية تاج الملكات المعروف وممسكة سخم باحدى يديها وتمد اليد الأخرى باتجاه لعبة السنت ممسكة باحد القطع، وتجلس على مقعد مكعب ذو ظهر منخفض، أسفل مقصورة ذات قمة بارزة ونقش امامها نص به اسم الملكة وألقابها. وأمامها البا برأس

---

[1] Sennegjem (1), Neferhotep (6), Penbuy(10), Khonsumose (30), Djuhotymose (32), Ibi (36), Amenemhab (44), neferhoteo (50), Amenhoteo(58), Amenemhat (219), Paser (106), Tjaynefer(158), Amenmhat(163), Neferrenpt – kenro(178), Nebenmaat(219), Piay(263), Amenenopet(265), Nefersekheru(296), Inherkhau(359), Nefertary(VQ 66).

[2] نقشت في مقبرة Inherkhau(359) مع صيغت تقديم القرابين :

Cherpion. N., (2010). Vol I., p 67-69., vol II., Pl 50-51.

[3] Piccione, (1990) 303-304.

[4] صور منظر السنت في مقابر ((Djuhotymose (32), Ibi (36), Amenemhab (44), neferhoteo (50), Paser (106), Amenmhat(163))

الملكة فوق قاعدة بشكل المقبرة. تشير المناظر المصورة هنا، الى ما تمر به نفرتاري من تحولات من شأنها أن تسمح لها أن تخرج من قبرها كـ" الروح الحية"، وبالتالي إعادة دخول المنطقة الأرضية خارج القبر. طائر "البا" ذو الرأس البشرية الجالس على قبر يبرز بوضوح هذه الفكرة ، فكما هو واضح من النصوص الجنائزية في الدولة الحديثة، تمثل البا الجانب المتنقل من المتوفى والتي يمكن أن تترك القبر خلال النهار، وتختلط للعيش أو السفر مع أله الشمس[1]. يفسر منظر نفرتاري ممسكة الصولجان وتلعب السنت تمهيد لولادة جديدة، اذ يرمز صولجان ال shm الذي تمسك به الملكة الى القوة الانجابية للرجل وهو بذلك يضمن ولادة جديدة لها في المستقبل[2].

يعزز تصوير المنظر على جدار الغرفة(C) التي تسبق السلم الذي يؤدي لغرفة الدفن الاعتقاد بأن دور لعبة السنت هنا يسهل المرور المادي للملكة من العالم الخارجي إلى داخل حجرة الدفن "العالم السفلي"، وصور في نفس الغرفة تمثيل لحراس ابواب العالم الآخر اشارة الى مرورها الى هناك. حيث أن الغرفة العليا هذه والتي تعادل الأفق(الآخت) تمثل منطقة الدخول والتحول والخروج مرة اخرى، كما يعتقد ان هذه الغرفة هي احدى الطرق المؤدية الى مملكة الموتى ومملكة اوزير، حيث تواجه الملكة أسرار تجديد داخل الآخت وراء جبال في الأفق كإله الشمس[3].

مقبرة سنجم (TT1) ضلفة الباب الخشبي حاليا (Cairo J.E. 27303)**: شكل (8).**

يصور سنجم وزوجته امام لعبة السنت. نقش المنظر على السطح الداخلي لضلفة الباب المؤدي لحجرة الدفن، بحيث يمكن رؤيتها فقط من داخل الغرفة عند غلقها. وربما كان تصوير المنظر يمثل هنا كما لو كان الباب والممر يسهل المرور المادي للمتوفى من العالم الخارجي إلى داخل حجرة الدفن "العالم السفلي"، كما يعمل على استحضار واستدعاء المتوفى من الحياة الأولى الى ولادة جديدة بعد الموت. وتمشيا مع معنى المباراة باعتبارها وسيلة للمرور، صور سنجم بعد ذلك على الحائط القريب من المنظر يخاطب حراس ابواب العالم الآخر اشارة الى مروره هناك[4].

مقبرة آمون ام ايبت(TT265) : صور صاحب المقبرة وزوجته يجلسان بجانب بعضهما في المقصورة وأمامهما لعبة السنت ويمد المتوفى يده نحوها ووبجاورها مائدة مكدسة بالقرابين، وأمامهما روحهما (طائر البا) برأس المتوفى وزوجته ويعلوهما الاناء العطري، يقفان على شكل للمقبرة.

تابوت خنسو (شكل 9) (المتحف المصري (CG 47745 (J.E. 27302))، صور على الجدار الشرقي لتابوت خونسو ،خونسو وزوجته في المقصورة يلعبان السنت.

تابوت سنجم: صور المتوفى وزوجته يلعبان السنت.

---

[1] McCarthy, H.L.(2002).179
[2] Westendorf, W.(1967), 146.
[3] McCarthy, H.L.(2002).180.
[4] Piccione,.(1990), 203.

المقبرة الرمزية (*الأوزيريون*) ابيدوس شكل (7):

نقش مشهد السنت ضمن عدد من مناظر منظر التعويذة السابعة عشرة والتي نقشت **في** نهاية الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي للمر المنحدر، ويصور المنظر الملك يجلس داخل المقصورة يلعب السنت مادا يده الى قطع السنت التي مثلت واضحة ليبدو كأنه يحركها، ويمسك باليد الأخرى الحقا و النخخ.

المشهد الرابع(T7):

يقترن تصوير مشهد (T5,T6) في جميع الحالات تقريبا، بتمثيل روح المتوفى كطائر البا تقف فوق هيكل المقبرة (أو شكل باب) يشير إلى مرور الروح ذهابا ايابا الى الجسد في المقبرة[1]. أو تقف مباشرة على الأرض أو على قاعدة (شكل 2 أ)، وربما يرجع ذلك الى اقتران البا منذ البداية بلعبة السنت.

صورت البا على جميع برديات الدولة الحديثة تقريبا كطائر تقف فوق هيكل المقبرة، وصور أمامها في أغلب المناظر المبخرة وهو الشكل المعروف لكلمة با[2]. اصطبغت البا بشخصيه المتوفى حيث مثلت الرأس البشرية المتوفى بنفس الشكل المصور في البردية. وفي المناظر التي ظهر فيها المتوفى وزوجته مثلت با كل منهما، ويوضع احيانا فوق رأس البا القمع العطري، وصورت البا في بعض البرديات رافعة يديها في وضع تعبد، باتجاه مناظر التعويذة.

اقترنت البا بمنظر لعبة السنت، ماعدا في بردية نخت (London BM 10471) التي ترجع لنهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية التاسعة عشرة حيث صور بعد (T5,6) المتوفى متعبدا لمجموعة من الآلهة. وفي نهاية المنظر المتوفى واقفا وأمامه البا.

ظهرت البا خلال عصر الانتقال الثالث فقط في البرديات التي تتبع تقاليد الدولة الحديثة، صورت بنفس الشكل السابق تقريبا، الا انها هنا مثلت واقفة على قاعدة (ربما كانت تجريد لشكل القبر) او على الأرض مباشرة. وصبغت البا هنا ايضا بشخصية المتوفى، نلاحظ ان برديات السيدات مثلت البا فيها برأس امراة، ماعدا بردية (Nedjmet) BM EA 10541) والتي صور بها زوجها حريحور في المقصورة يلعب السنت بينما صورت البا براس نجمت صاحبة البردية . صور أمام البا اناء بشكل اناء البخور ولكن يحتوي على خبز وقرابين بدلامن اللهب الذي يصور يخرج من المبخرة.

صورت البا في بردية (Cologny_C) أول البردية بعد تعويذة 148 تتعبد للشمس المشرقة بين الأسدين، وقد حذفت باقي مناظر العنوان.

صورت البا في أغلب برديات العصر المتأخر والعصر البطلمي المبكر ماعدا (Louvre_N_3094، Aberdeen_ABDUA_84023).

---

[1] Schneider, RD. (1987) . 29.

[2] Wb I, 411, 1. ; Gardiner, A. (1973), G53(p 473,545).

صورت البا غالبا بعد منظر المتوفى في المقصورة و يفصل احيانا بينهما علامة الغرب وتتجه ناحية مناظر التعويذة باتجاه الشخص الذي يحمل تمثال مين ويبدو احيانا كانه يقدم زهور اللوتس للبا (Louvre_N_3152،(Vatikan 48) vatikan38571) ليعزز رمز تجديد الحياة بعد الموت. أو تأتي البا أمام القارب.

يختلف مكان البا واتجاهها احيانا في هذه الفترة فتصور باتجاه المناظر أو بالعكس.

تصور البا احيانا مع مناظر أخرى كما في بردية (London_BM10558) حيث صورت في منظر (A6b) بدلا من ايزيس.

يمكن القول أنه منذ بداية العصر البطلمي المبكر صورت البا مع الإله رع حور آختي الذي كان يظهر قبل ذلك واقترن بمنظر المتوفى متعبدا له، ربما صورت البا مع اله الشمس الذي مثل بهيئة رجل براس صقر واقفا مرتديا النمس ويعلوه قرص الشمس(رع حوراختي)، اشارة للانتصار على الموت فالظلام موت وشروق رع من هذا الظلام يعتبر بعثا وميلادا جديدا له[1].

صورت البا خلف الإله رع حور آختي وكلاهما يتجهان ناحية المقصورة (Detroit 1988 ،London_BM10037، Kopenhagen AAe 1 (07a)، Louvre_N3153) أو صورت خلف الإله رع حور آختي الذي يتجه ناحية المقصورة بينما تتجه البا نحو بقية مناظر التعويذة، كما في برديات (Chicago_OIM9787،Louvre_N3129+E4890_B). صورت البا رافعة يدها في وضع تعبد وامامها المتوفى متعبدا ايضا للهيئة الإلهية الجالسة فوق السلم (Paris_BN143). صورت المتوفاة في وضع تعبد باتجاه البا (Berlin 3158).

تقف البا إما على الأرض مباشرة أوعلى قاعدة قصيرة مستطيلة، أوقاعدة (*M3ᶜt*) أو قاعدة مرتفعة، وفي بردية (London_BM_10037) اخذت القاعدة شكل المقبرة.

يختلف شكل الرأس الآدمية للبا، عن شكل المتوفى المصور في مناظر التعويذة، فمثلا نرى الشخص الجالس في المقصورة حليق الرأس بينما البا ذات شعر طويل؟ أو العكس. وكذلك الأمر بالنسبة لبرديات السيدات مثل(Berlin 3158) صورت المتوفاة بشعر طويل بينما البا ظهرت بشعر قصير.

صورت البا في بعض المناظر بذقن إلهية أو ذقن قصيرة. اقترنت البا بعلامة الجد أو الحياة (عنخ) كقلادة تتدلى من رقبتها. صورت البا في بردية (Paris_ BN 24-32)، يتدلى من رقبتها قلادة تبدو مثل قلادة بات وهي عبارة وجه سيدة بأذني وقرني بقرة، وبات هي الصيغة المؤنثة من كلمة (با) بمعنى روح، وتساعد المتوفى لكي لا ينسى اسمه[2]. صورت خلف البا علامة تشبه علامة الظل *Šwt* (Turin 1792).

---

[1] نشات حسن الزهري: (2009). ص 156

[2] نشأت حسن ، (2009) ،ص 86-87.

صورت البا غالبا في هذه الفترة ضمن منظر العنوان، وغالبا يختلف اتجاهها أو تأتي أحيانا قبل أو بعد رع حور آختي، وأحيانا أمام مركب الشمس، وفي بعض البرديات لم تصور ضمن العنوان، كما في بردية (Louvre_N3094) ولكن جاءت بين منظري الواج ور، والمتوفى راقدا على سرير التحنيط.

استمر تصوير البا على أغلب برديات العصر البطلمي ماعدا البرديات ذات المناظر المختصرة والمتداخلة، صورت البا غالبا بعد (T5 أوT6) ويفصل أحيانا بينهما علامة الغرب وتتجه البا ناحية مناظر التعويذة باتجاه الشخص الذي يحمل تمثال مين أو عكسه أي باتجاه (T5 أوT6). وفي حالات نادرة صورت الآخ بدلا من البا بعد (T5أوT6) بينما صورت البا بعد (A2d) (Louvre_N3081 E 853)، كما صورت قبل منظر (T5) في (Leiden _T16).

صورت البا خلف الإله رع حور آختي وكلاهما يتجهان ناحية المقصورة أو تتجه البا بمفردها نحو بقية مناظر التعويذة.

تقف البا إما على الأرض مباشرة أوعلى قاعدة قصيرة مستطيلة، أو قاعدة مرتفعة، واخذت القاعدة شكل هيكل المقبرة في بعض البرديات. وصورت احيانا البا رافعة يدها في وضع تعبد.

اتخذت البا نفس سمات العصر المتأخر وبداية البطلمي من حيث الاختلاف احيانا عن هيئة المتوفى في مناظر التعويذة، في بعض البرديات الا انها تطابقت هنا مع هيئات السيدات حيث تقف المتوفاة بشعر طويل امام البا بنفس الهيئة.استمر تصويرها بذقن إلهية أو ذقن قصيرة، وفي رقبتها علامة الجد أو الحياة (عنخ) أو بدونها، وظهرت في بردية (Berlin، 3003 Berlin ،10477) تعلو رأسها زهرة .

المنظر A1 (شكل 11)

صور رع بجسم آدمي ورأس صقر يعلوها قرص الشمس تحيط به أحياناً حية الأوراس، واقفا ممسكا علامة الواس بيد ويمسك بالأخرى أحيانا علامة العنخ (رع حور آختي)، غالبا يكون متجها ناحية مناظر العنوان، وفي احيان أخرى يتجه ناحية مناظر A2. ويعتبره Mosher منظرا منفصلا عن منظر العنوان ومنظرA2 بالرغم يصور أحيانا بعد البا التي تعد نهاية منظر العنوان ويصور احيانا اخرى قبلها مما يشير الى ارتباطه بالعنوان. ويعتقد انه يرتبط بفقرة "انه رع في بداية حكمه"، ويرى Mosher ان مقدمة هذا المنظر تمثلت في بردية BM 9949 من الدولة الحديثة حيث صور قرص الشمس يعلو واجهة الصرح والذي من المحتمل انه يمثل التل الأزلي في هرموبوليس[1]. وربما كانت بداية تصويره هي ما ظهر على بردية London_BM_10471 حيث صور الاله بجسم ادمي وراس صقر يعلوها قرص الشمس جالسا القرفصاء، مرتين احداهما قبل مقصورة المتوفى وصور قابعا وعلى ركبتيه علامة العنخ، وامامه المتوفى متعبدا له، كما صور مرة اخرى يتقدم مجموعة من الآلهة امام المقصورة وامامه المتوفى متعبدا له.

صور في عصر الإنتقال الثالث بنفس الهيئة تقريبا أي بجسم آدمي ورأس صقر يعلوه قرص الشمس جالساعلى مقعد مكعب بمسند صغير يستند على علامة الماعت وممسكا الواس وعلامة العنخ وخلفه اله منظر A2b وكلاهما يتجهان ناحية منظر العنوان وامامهما المتوفاة متعبدة لهما وقد تكرر ذلك مرتين في بردية(BM EA 10554 Greenfield). صور في بردية(Cologny_C) واقفا بهيئة مومياء وراس صقر يعلوه قرص الشمس ممسكا صولجان الواس وخلفه 4 مجاديف والبا تتعبد للشمس التي تشرق في الأفق الذي يحمله الأسدين (A2d). صور في بردية (BM_10086) جالسا على العرش ممسكا بالعنخ والواس بنفس الهيئة التي ظهر بها في برديات عصر الانتقال الثالث وصورت امامه المتوفاة متعبدة له وصور قبل علامة الغرب، بينما صور في بردية(Athen_EBE_P2) جالسا على الارض كجزء مختصر من مناظر التعويذة حيث صور خلفه المتوفى متعبدا ثم علامة الغرب والبا.

بالرغم من اهمية تصوير هذا المنظر الا انه لم يكن شائعا في هذه الفترة، وربما كان متداخلا من مناظر التعويذة رقم 1 ولكنه وظف ليخدم نص ومنظر التعويذة 17، صور الاله رع في نهاية منظر التعويذة رقم 1، وربما حدث دمج وتطوير لبعض عناصر المناظر المتقاربة، وأصبح منظر تعبد المتوفى لرع في العصر المتأخر هو نهاية التعويذة 1، وفي نفس الوقت جزء من منظر التعويذة 15 و16 ثم ادخل الى مناظر التعويذة السابعة عشرة [2].

---

[1] Mosher, M.(1990). 166.

2 T. Tawfik, Untersuchungen zu den Vignettendarstellungen von Totenbuch Kapitel 1 von der 18. Dynastie bis in die Spätzeit (Arbeitstitel. Boon, 2004, unpuplished,p 124-126., Mosher, The papyrus of **Hor**, s 97f

صور الإله رع حور آختي في الأسرة 26، وأستمر خلال العصر البطلمي. صور أمامه المتوفى متعبدا واحيانا يصور بينهما حامل عليه زهرة لوتس أو مائدة قرابين، ويصور غالبا أمام المتوفي الذي يجلس في الخيمة، وفي بعض الأحيان تصور بينهما علامة الغرب.

صورت البا خلفه، تتجه احيانا نفس اتجاهه، واحيانا اخرى عكسه ماعدا بردية (BM_10038) حيث صورا متقابلين. وفي بردية Louvre_N_3295 صور مرتين قبل علامة الغرب ومرة اخرى أمام المتوفى، وربما كان في المرة الأولى كان مقصودا به أن يكون جزء من منظر التعويذة رقم 1.

المنظر A2

لعبت هذه المناظر دورا هاما في نقل المتوفى او روحه في معية اله الشمس وتمثل مرحلة الانتقال. ظهرت المناظر في العصر المتأخر ضمن المناظر التي أضيفت بعد التنقيح الصاوي لكتاب الموتى، باستثناء منظر (A2d) الذي ظهر منذ الدولة الحديثة، ويأتي بعد العنوان وغالبا ما يكون مرتبط به ويتكون من اربعة أشكال:

منظر A2a: (شكل 12) بدأ ظهوره منذ العصر المتأخر، وأصبح شائعا خلال العصر البطلمي. صور على أغلب البرديات ولفائف المومياء[1]. ولم يظهر المشهد حتى الآن في مناظر المقابر.

يصور المنظر كاهن (او المتوفى نفسه) يحمل باحدى يديه تمثال بهيئة مومياء يلبس رداء ضيقاً ويرفع أحد ذراعيه إلى أعلى لتحمل العصا المعقوفة والمذبة بينما تختفي اليد الأخرى تحت رداءه. ويحمل فوق رأسه تاجا ذا ريشتان مزدوجتان ، وله لحية معقوفة وصور عضوه الذكري منتصبا، وهو التمثيل الشائع للإله مين ويمسك الكاهن بيده الأخرى عنصرا نباتيا، ويتجه غالبا ناحية البا في العنوان (أي ناحية اليمين باتجاه الناظر، او الشرق حيث موكب الجنازة ودخول المتوفى للغرب).

– صور الكاهن باتجاه منظر العنوان وتكون البا أمامه مباشرة وخلفه المتوفى متعبدا للقارب (Vatikan_38571 ، Louvre_N3152، London_BM 10316، London_BM 10316+10082 ، Louvre_E7716، Genf 23464، Louvre_N 3087، Louvre_E 3232، London_BM_10086 ، Louvre_N3079، Cologny CIV، (لا يوجد المتوفى أمام القاربTurin_1791، Berlin 3003).

صور المتوفى متعبدا للكاهن الذي يحمل تمثال مين (Aberdeen_ABDUA_84023(3)) وغالبا تصور خلفه البا وكلاهما باتجاه الكاهن:عصر متأخر(Louvre E 11078، St.Petersburg3531).

الاسرة30 بطلمي مبكر(Paris_BN_1_19 ، Louvre N3129+E4890 ، Chicago_OIM_9787، Paris_Louvre_N3295، Zagreb604، Louvre_N3272، Louvre_N_3248، London_BM_10257، Turin1833، Münch_Monscript hierog 1، Turin_1792) (توجد مائدة قرابين بينهما)، في بردية London_BM_10086 ، Louvre_N_3089، ، تتجه البا ناحية المقصورة وامامها رع اختى

– صور كل من الكاهن الذي يحمل مين والمتوفى متعبدا باتجاه البا (90- Berlin_3158_59).

– صور الكاهن يحمل التمثال باتجاه البا وامامه المتوفى متعبدا له وصور المتوفى مرة اخرى راكعا متعبدا للبا (Turin 1835).

– صور الكاهن باتجاه المقصورة بدون البا وامامه المتوفى متعبدا له Leiden T16.

– صور الكاهن خلف البا(صور في بعض الأحيان الإله رع حور آختي اما في نفس الاتجاه معهم او يقابلهم)، باتجاه المتوفى في المقصورة (London_BM_10037، Louvre_N 3153، Turin 1834).

1 Kockelmann, H.(2008).

– صور الكاهن وخلفه البا امام القارب باتجاه المقصورة وامامه المتوفى متعبدا Leiden_1b_T20
– صور الكاهن باتجاه القارب(Louvre_N_3090_3206_3198، Louvre_N_3090_3206_3198، (خلفه المتوفى متعبدا لرع حور اختي)).
– مثل الكاهن باتجاه القارب ومثل المتوفى متعبدا مرتين خلف وامام الكاهن ويوجد قبل القارب ابناء حورس الاربعة وخلفهم المتوفى صور مرتين ايضا وهي الحالة الوحيدة التي صور فيها ابناء حور في بردية New_Brunswick. (البا تتجه ناحية مقصورة المتوفى).

اتجاه الكاهن : غالبا ماتكون وجهة الكاهن ناحية اليمين اي الشرق وربما يرتبط ذلك باتجاه موكب الاله مين خلال احتفاله الشهير محمولا على أكتاف الكهنة نحو لوائي الشرق حيث تنتهي عندهما المرحلة الأولى للإحتفال ليبدأ بعد ذلك الحديث عن الميلاد والارتقاء الى أعلى والارتباط باله السماء. لذلك فان اتجاهه نحو الشرق يعبر عن معنى الولادة المتجددة التي تجسدها ولادة الشمس اليومية من جهة الشرق، ومن هنا فان يلعب دوره التقليدي كحلقة وصل بين مرحلتي الموت والولادة.

منظر A2b (شكل13)

صورت هيئة إلهية جالسة على سلم أو تل في بعض برديات العصر المتأخر والعصر البطلمي. (ظهرت هيئة الهية مماثلة تمثل اله جالس على قاعدة وذلك في بردية (London BM EA 10554 (Greenfield)) عصر الانتقال الثالث).

- صور المنظر (إله يجلس تل صغير) على ثلاث برديات حتى الآن.
- صور الإله بشعر طويل يصل لما بعد الكتف وبذقن الهية، يجلس على تل بيضاوي (امامه الإله رع حور آختي ممسكا الواست) (Vatikan 48832) سقارة – العصر المتأخر.
- صور الإله بشعر قصير يصل للكتف وبذقن الهية، جالسا على تل شبه بيضاوي(تتسع قاعدته من اسفل) زين بخطوط صغيرة ربما تمثل الرمال،(امامه رع حور آختي)،(MMA York New 35920) مير الأسرة 30.
- صور الإله في بردية (Cairo JE_95859 SR_IV958) العصر البطلمي، حليق الرأس يجلس على قاعدة مثبته على التل وتبدو كأنها تخرج منه، وقد لون التل بلون (الأكر) وهو نفس اللون الذي لون به قرص الشمس الذي يعلو رأس الإله رع حور آختي الذي يقف امامه.

استبدل التل في بعض البرديات بسلم يجلس عليه الإله بنفس الهيئة السابقة تقريبا:

- صور الإله يجلس على درج أو تل مدرج لون باللون الأزرق الداكن وأمامه رع حور آختي (Köln 10207) العصر المتأخر.

- صور الإله جالسا على المدرج وامامه المتوفى متعبدا وخلف المتوفى تظهر البا في وضع تعبد باتجاه الإله (Paris_BN_143) عصر متأخر – بداية بطلمي.
- صور الإله جالسا على مدرج وأمامه البا فقط (Berlin 3039) طيبة –العصر البطلمي.
- صور الإله جالسا على تل مدرج (London BM 10038) .

A2c قارب الشمس (شكل 14) :

صور إله الشمس بهيئة كبش يقبع على قائم يتوسط القارب، وعلى جانبيه أشخاص يمسكون بمجاديف، ويمثلون أتباع اله الشمس الذين يجدفون ليدخل القارب مملكة الليل او العالم الآخر.

القارب: صور القارب المصنوع من اعواد البردي المثبتة مع بعضها البعض بواسطة حبال تظهر في المنظر، واحيانا تزين بخطوط افقية أو نقط وفي بردية Louvre N 3081-E853 رسمت خطوط متقاطعة بينها نقط صغيرة وذلك بين الخطوط التي تمثل الحبال التي تربط اعواد البردي لتحاكي المراكب العتيقة المصنوعة من البردي والتي كانت تجوب المستنقعات. شكلت مقدمة ومؤخرة القارب على شكل نبات البردي، وتتخذ احيانا شكل معقوف(شكل المنجل) يرتفع لأعلى ونادرا ما تتجه لداخل السفينة. (تبدو أطراف القارب في كل من بردية (Kopenhagen_Carlsberg201) وبردية MacGregor525 كزهرة اللوتس اقرب منها للبردي).

وضع القارب على قاعدة تأخذ عدة أشكال منها: علامة السماء pt ولونت غالبا باللون الأزرق واحيانا كانت تزين بالنجوم، لتشير الى السماء الليلية او سماء العالم السفلي، أو قاعدة مستطيلة غالبا ما زينت بخطوط متعرجة تمثل موجات الماء او خطوط مستقيمة، ولونت احيانا باللون الأزرق، لتمثل البحر السماوي، ويوضع القارب احيانا بدون قاعدة (مباشرة على الخط الفاصل بين المنظر والنص).

الكبش: صور بهيئه حيوانية كاملة وقرنين أفقيين طويلين ومتعرجين، يتوسطهما قرص الشمس، راقدا على قائم. مثل قرص الشمس تحيط به الحية المقدسة او تتوسطه، وغالبا ما كان بسيطا. كما لون الكبش باللون الاصفر Koln 10207، او بالأحمر(Paris_BN1_19، Louvre N. 3100 +PLondon Istanbul_10846_10847،UC 32373) أو اللون الأزرق الغامق Berlin3159،- Berlin3158_59 90،(3)Aberdeen_ABDUA_84023 . وفيما عدا ذلك صور الكبش بخطوط سوداء.

صور الكبش في بردية Louvre N3094 داخل قرص الشمس ويأتي القارب هنا بعد منظر المتوفى راقدا على سرير التحنيط وليس بعد العنوان وخلفه قارب اله الشمس برأس خبري.

صور الكبش احيانا بسترة صغيرة على ظهره، وذلك منذ العصر المتأخر وبداية العصر البطلمي. (Louvre_N_3090_3206_3198، Vatikan_38571، Louvre_N_3152، Louvre_E3232،

London_BM 10316+10082،Louvre_N 3272،Turin_1835) ظهر الكبش بسترة تغطي جسمه كله في العصر البطلمي Louvre_N_3087

القائم: عرف باسم [1]، يتألف من قائم يعلوه عارضة مزينة بأشرطة تثبت فوقها هيئة الإله أو شارته او رمزه، أو الإسم الهيروغليفي له، ويعتبر شكل الصقر محمولا على هذا القائم من أهم التجسيدات الإلهية، واكثرها استعمالا كمخصص لكلمة اله، وارتبطت مع العديد من أسماء الآلهة مثل حور ، ومين ووبواوت، وجحوتي عندما يصور كطائر استخدم في المعابد والمقاصير والمواكب لتحديد هوية الإله واصبح يحمل عليها الرموز المقدسة مثل قارب الإله او مقصورته[2].

يبدو كاللواء الذي يحمل في مواكب الآلهة

صور في بردية London UC 32373 +Louvre N. 3100 تحيط به حيتان، احيانا صور قائم بسيط ( ). وفي بردية Turin_1792 رسم الكبش على قاعدة.

مثل الكبش بحجم يتناسب مع الأشخاص بالقارب، فعادة نجد القائم متوسط الارتفاع ونجده احيانا يرتفع عن الأشخاص في القارب (Vatikan 48832، Wien AEOS_3862)، احيانا لا يتناسب الحجم مع المنظر فنجده صغير جدا بالنسبة لمن في القارب(London_BM_10037، Louvre N 3081-E853، Wien Vindob. Aeg. 65) ربما يرجع ذلك لضيق المساحة وصغر حجم القارب.

<u>البحارة</u> : صورت امام إله الشمس ثلاث شخصيات ملكية ترتدي التيجان البيضاء، وخلفه ثلاث شخصيات ملكية أخرى ترتدي التيجان الحمراء، ويمسك كل منهم عصا بسيطة للتسيير أو التوجيه تمثل المجداف، تقطع المركب من جانبها الظاهرة في الصورة ونادرا ما يظهر طرفها السفلي لتبدو كعصا بسيطة وجميعها بنفس الاتجاه، ويظهر احيانا مجداف مثبت في مؤخرة القارب ليستخدم كدفة.

وغالبا ما صور في القارب 6 اشخاص متتالين ثلاثة بالتاج الابيض وثلاثة بالتاج الاحمر، ونادرا ما صورا متقابلين كما في بردية Cairo JE 32887 (SR IV 930) . وهنا صوروا كما لوكانوا متجاورين وليسوا متتالين، وفي بردية Paris_BN 143، Berlin 3003 صور الأشخاص في مؤخرة القارب بهذه الطريقة ايضا أي كما لو كانوا بجانب بعضهم.

صور في بردية Vatikan 48832 ثلاثة أشخاص بالتاج الأبيض أمام الكبش وخلفه اثنان بالتاج الاحمر والثالث برأس صقر، و ظهر رأس الصقر ايضا في بردية Berlin 3149 ولكن للأسف البردية محطمة ومن غير الواضح ان كانوا جميعهم بهذه الهيئة ام من في المؤخرة فقط.

صور اثنان من الرجال بدلا من ثلاثة في كل من مقدمة ومؤخرة القارب: (Louvre_N 3094، London_BM_10097، Louvre BN 27 (24-32)، Paris_BN_94_95_112_117 ،

[1] Wb I, 26,7.
[2] Wildung ,D.(1977).713-714; A Gardiner , (1973) 502,(G12).

London UC +Louvre N. 3100، Louvre_N_3295، Wien. 65،Louvre_N3090_3206_3198
Berlin ، Louvre_N3090_3206_3198، Louvre_N3087، Genf 23464، Turin 1834،32373
Christchurch EA 1988.73-76،3003) صور في القارب فقط شخص واحد بالتاج الأحمر وآخر بالتاج الأبيض (Ref_AE029481) Louvre_SN،Istanbul_10846_10847، Turin_1831 . صورت بردية Berlin 3039 الثلاث أشخاص بالتاج الأحمر في مقدمة القارب وحذف ذو التاج الأبيض ويوجد دفة في المؤخرة.

صور الكبش في بردية Turin 1792 بمفرده على قاعدة كبيرة ترتكز على القارب بدون ايا من الهيئات الملكية. كما صور في بردية Berlin 3159 مع ايزيس ونفتيس(هذه البردية غير مرتبة حيث وضعت مناظر التعويذه 17 متداخلة مع مناظر التعويذة 1 ومناظر تعاويذ اخرى)

في بردية Aberdeen_ABDUA_84023(3) صور الرجال بدون عصا التجديف ويرفعون يد لأعلى والأخرى تتدلى لأسفل كما لوكانو يؤدون طقسة ما (ربما طقسة المو).

يتجه القارب ناحية منظر العنوان، حيث سيطر التوجه نحو بداية التعويذة (يمين الناظر) لكل من الإله والأشخاص، أي باتجاه المتوفى او البا او الكاهن الذي يحمل تمثال مين، وتوجد استثناءات احيانا اذ يتجه القارب ناحية منظر الأسدين مثل بردية (MacGregor525 ، Berlin 10477، Hildesheim 5248 من اخميم و Kopenhagen_Carlsberg201 ، Turin1835)، غير معروف مصدرهم وبردية Genf D 229 من طيبة وترجع للعصر البطلمي المتأخر. ربما خطأ من الفنان.

صور القارب في أغلب البرديات مقترنا بالكاهن الذي يحمل الإله مين والذي يكون غالبا أمامه وخلف القارب الأسدين اللذان يحملان الأفق. إلا اننا نجده احيانا يظهر بدون الكاهن الذي يحمل تمثال مين في حوالي 26 بردية حتى الآن(6 من سقارة و4 من أخميم و13 من طيبة والباقي من أماكن غير معروفة). وفي هذه الحالة غالبا ما صور المتوفى متعبدا باتجاه القارب مباشرة (Cairo JE 95840 SR IV 938،95841(SRIV939) ، Cairo JE 95837 CG 40029 ، MacGregor 525، London_BM 10097،(Paris BN 27(24-32 ، Paris BN 94_95_112_117 &كريستي، Louvre_SN ، Hildesheim 5248[1](، London_BM 10479، Berlin10477، Wien_Vindob 10110 (Ref_AE029481)، Copenhagen_Carlsberg 201، Christchurch EA 1988.73-76 ، Istanbul_10846_10847 Chicago_OIM 10486، London_BM_10844،Turin_1831) . تصور مائدة قرابين بين المتوفى والقارب (AEOS_3862 ,Wien (AT)، Berlin 3159،T17 leiden) كما صور القارب أمام المقصورة التي يجلس بها المتوفى مباشرة Toronto_ROM 90980515 ، Wien Vindob. Aeg. 65،Louvre N 3081–E853)، وفي بردية المتحف البريطاني BM10558 صور القارب أمام علامة الغرب التي وضعت أمام مقصورة المتوفى.

[1] لا تحتوي هذه البردية(من اخميم) على منظر حامل تمثال مين بالرغم ان صاحب هذه البردية يحمل لقب sm3 و لقب whmw اي رسول مين لمزيد انظر:.Luscher, B(2000), 48

وفي بردية Louvre_N3094 صور القارب بعد منظر المومياء وطائر البنو وخلفه قارب الشمس به اله الشمس بهيئة خبري. وصور في بردية Genf D229 بين أسدي الأفق وأبناء حورس.

المنظر الرابع A2d (شكل 15):

يتكون المنظر من أسدين يجلسان خلف بعضهما وظهر كل منهما للآخر ويحملان رمز الأفق (الأخت) يرتفع فوقه قرص الشمس. صور الأسد واقفا مرتكزا على ساقه الأمامية في وضع تأهب واستعداد ممثلا مظهر دفاعي لحماية شروق الشمس. ظهر المنظر للمرة الأولى ضمن مناظر التعويذة 17 في بداية الدولة الحديثة، ينسب غالبا الى الأسرة 18 بعد العمارنة. (London BM EA104710+10473؟).

الدولة الحديثة: جاء منظر الأسدين بعد مناظر العنوان وغالبا ما يليه طائر البنو A5 ومنظر A6b في اغلب البرديا ، وغالبا ما يتجه طائر البنو ناحية A6b، واحيانا يتجه ناحية الأسدين، صور في بردية (BM_9901) أوزير A4c قبل البنو وامام الاسدين، ويعتبر وجود البنو بعد الاسدين، اولا كناية عن الموت، وثانيا رمزا للبعث والميلاد الجديد وتجديد الشباب، حيث يتحول أوزير أو المتوفى بعد التحنيط الى طائر البنو. وتتم دورة التحولات في الأفق التي توجد فوق ظهري الأسدين[1].

وفي برديات (Leiden T4،Dublin_TC1661) صور A4b بعد الأسدين. صورت بعض البرديات المتوفى امام الأسدين متعبدا لهما (BM_9949،BM_9901، Dublin_TC_1661 ، Leiden_RO_T4).

أضيفت في الدولة الحديثة علامة السماء فوق قرص الشمس وتمتد لتصل الى رأس الأسدين واستمرت في بعض وثائق عصر الانتقال الثالث، بينما حذفت في العصر المتأخر والعصر البطلمي، ومثلت علامة السماء بشكلها المعروف او شكل منحني.

لون قرص الشمس باللون الأصفر واللون الأحمر الغامق والبني، ولون الأفق باللون الأبيض والأصفر واحيانا لون قرص الشمس بالأحمر الغامق.

عبر الفنان عن الخصائص المميزة لهذا الحيوان وصور الأسد هنا كأسد قوي ذي بنيان رشيق تحيط برأسه لبدة، أو شعر طويل وكثيف يغطي الرقبة والرأس فيماعدا الوجه ويمتد الى الصدر والأذرع، ولون فرو الأسد بالأصفر المائل إلى البني احيانا، ولون الشعر خلف الأذنين وخصلة الشعر في طرف الذيل بالأسود. ونلاحظ وجود شعر مثل على هيئة دائرية عند ذراعه الأمامي، ويعتقد انها تشير الى عمر الأسد طبقا لتفسير Budde او حداثة عمره وربما تبعا لعدد اللفات فيها حيث استند على وجود كلمة اليوم فوق الأسد الأيسر في بردية آني ويرتبط طبقا للنص برع[2].

---

[1] Budde.D.(2000). 120.
[2] Budde.D. (2000).119-120.

لون الأسدين هنا باللون الأصفر، الغامق واحيانا الفاتح وفي بردية BM 10470 يبدو جسد الأسد مرقط مثل الفهد (ربما تكون سلالة مهجنة بين الفهد والأسد أو احد أنواع او سلالات الأسود التي كانت موجودة وانقرضت[1]، أو ربما أراد الفنان ان يجمع بين خاصيتي حيوانين يرتبطان بإله الشمس)، لونت لبدة الأسد بلون احمر عقيقي او برتقالي واحيانا يكون منقط.

صور الأسدين في مناظر تعاويذ أخرى كما في بردية Qnn حيث صور الأسدين في منظر التعويذة 16، وفي بردية بتاح مس (Milan, ***Busca = Ik***) الأسرة التاسعة عشرة صورا في منظر التعويذة 138 وعنوان الفصل " تعويذة للدخول لأبيدوس"، صور عمود مرتفع يعلوه رمز أبيدوس، وربما يمثل المنظر بعض الطقوس المقدسة أثناء الاحتفال باحدى اعياد هذه المدينة جمعت مجموعة معقدة من الرموز المختلفة حول العمود[2].

<u>عصر الانتقال الثالث:</u> استمر تصوير منظر الأسدين خلال هذه الفترة في برديات المجموعة الأولى (بعض برديات **<u>الطراز</u>** 1, BDII) والمجموعة الثالثة (BD III.2)، التي تمثل استمرار لتقاليد برديات الرعامسة من حيث ترتيب مناظر منظر التعويذة 17 (بردية Berlin_3157، Cologny C ، BM EA 10554) بينما حذفت من بقية البرديات التي تنتمي لطراز 1, BDII والذي يبدأ بالمناظر الاستهلالية و طراز المجموعة الرابعة التي مثلت فيها مناظر التعويذة السابعة عشرة بمنظر واحد اواكثر فقط بدون نص او حتى جزء منه وضمنت مع مناظر أو نصوص تعاويذ اخرى. صور منظر الأسدين منذ الأسرة الـ21 على البرديات التي عرفت بالبرديات الأسطورية والتي تعتبر مرحلة خاصة في كتاب الموتى[3].

صورت بردية (BM EA 10554 – Greenfield)، من الأسرة 21 منظر الأسدين أربع مرات. مرتين كاحدى رسومات التعويذة السابعة عشرة، ومرة ضمن مناظر التعويذة 142، ومرة أخرى ضمن منظر نشيد اوزير– وننفر ورع حور آختي.

---

[1] ربما احدى السلالات التي عرفت باسم السلالة المرقطة أو الأسد المرقط . يُعتقد أنها تشكّل سلالة للأسد، ولكن يُحتمل بأنها كانت بضعة أسود احتفظت بفراءها المرقّط بدلا من فقدانه بشكل طبيعي. أو أنها هجينة بين أسد ونمر والذي يُعرف باسم الأسد النمري.
Shuker ،K..(1989).56.

[2]Tarasenko, M. (2007) 93.

[3] صور مشهد اسدي التعويذة السابعة عشرة وسط هيئات من الساعة الحادية عشرة والثانية عشرة من كتاب الـ الإيمي دوات" ، استكملت ببعض التمثيلات التصويرية الغير معروفة (*pCairo 117,* S.R. VII. 11495) *Imn–h3t*، Dd–Hnsw–iw.f–rnh *(pMinneapolis,* MA 16.675)وتظهرالأسود في مجموعة معقدة من مناظر الصعود الشمسي والأوزيري، (Paris 37, Louvre 3288,)، ***وفي*** نهاية الاسرة 21 صور الأسدين بين مناظر الساعة العاشرة والحادية عشرة من الايمي دوات.
Tarasenko, M. (2007). 94.

جاء منظر الأسدين بعد منظر العنوان، ولم يأتي منظر طائر البنو A5 بعده الا مرة واحدة في بردية (BM_10541)، فقد جاءت بدلا منه حيتا الكوبرا في برديتي (Berlin 3157، Cologny-C)، او علامة الغرب كما في بردية (BM EA 10554 – Greenfield). صور امام الأسدين المتوفى متعبدا لهما، وفي بردية،(Cologny-C) صورت البا امامهما في وضع تعبد.

لون الأسد في البرديات الملونة باللون الأصفر ونلاحظ في بردية (BM_10541) أن لبدة الأسد لونت باللون البنفسجي (او ربما ازرق غامق) وزينت بنقط سوداء، ومثلت لبدة الأسد طويلة تصل الى منتصف اليد الامامية او قصيرة حول راسه فقط، ونلاحظ بداية ظهور خطوط في جسد الاسد ربما تشير الى عضلات أو طيات الجلد لم تظهر في الدولة الحديثة ومثلت في العصر المتأخر واصبحت شائعة في العصر البطلمي. صورت علامة السماء تعلو الأسدين في بردية (BM EA 10554 -Greenfield. و في بردية(BM 10541) لونت علامة السماء باللون الأزرق وحذفت علامة الأفق، ونلاحظ أنه أظهر تفاصيل جسد الأسدين لتبدو العضلات مشدودة.

<u>العصر المتأخر:</u> استمر تصوير الأسدين بعد منظر العنوان وغالبا يليه طائر البنو A5 ومنظر A6b في اغلب البرديات، وغالبا ما يتجه طائر البنو ناحية مشهد A6b، أو يتجه ناحية الأسدين.

صورت بعض البرديات احيانا (A8a–b) (الواج ور وحح) بعد الأسدين(Berlin 3158 المنظر المختصر)، او البنو وبعدها واج ور وحح vatikan38571 ، Louvre_N 3152، Louvre_E_7716 ، Louvre_N_3087، Genf 23464 ، Leiden T20، Louvre_E_3232 ، وهي ايضا ضمن المجموعة المختصرة أو ضمن مجموعة المناظر المتداخلة اي مع مناظر تعويذة أخرى (London_BM 10082+10316، Turin_1793 ، Louvre_E_19340، Louvre_N3207_3208_3209، Louvre N3063 ، كما جاء بهذا الترتيب ايضا في بردية Berlin 3039 ، Cologny CIV ، LouvreN3079، والتي تنتمي لطراز المنظر الكامل وكذلك في بردية London_BM 10086 ، Louvre_N_3272 (غير معروف بقيتها fragment)

في بردية Louvre_N 3094 ، London_BM_10033 جاء بعد الأسدين منظر A12b.

ظهر المنظر ملونا في بعض البرديات التي ترجع الى العصر المتأخر وحتى بداية العصر البطلمي الا ان ذلك لم يكن شائعا حيث ساد الرسم التخطيطي لمناظر التعاويذ بدلا من المناظر الملونة منذ هذه الفترة، لذا فنادرا ما صور ملونا خلال العصر البطلمي.

غالبا ما لون الأسد في المناظر الملونة باللون الأصفر الفاتح او الأصفر المائل للحمرة، وفي بعض البرديات لون بلون ازرق غامق، كما لون احيانا جسده باللون الأصفر بينما لونت اللبدة باللون الأزرق اوالسماوي، أما الأفق فقد لون باللون الاصفر بينما لونت الشمس باللون الأحمر، وفي بردية Paris_ BN 118–127(19) لون الأفق والشمس بالون الأحمر.

صور الأسد في هذه الفترة بنفس الهيئة التي ظهر بها في مناظر الدولة الحديثة وعصر الانتقال من حيث الوقفة والبنيان الجسدي الرشيق، الا اننا نلاحظ تصويره احيانا بهيئة مختلفة حيث ظهرت طيات الجلد على البطن واحيانا على الأرجل الخلفية، وفي بردية Louvre_E 11078 صور الى جانب الطيات على بطن الأسد ما يشبه فرو كثيف يتدلى من بطنه وربما يشير الى نوع مختلف من الأسود في مصر.(يمتاز الأسد الآسيوي بفرو كثيف وشعر أكثر بروزًا على بطنه مقارنة بالأسد الإفريقي، كما يمتلك طيّة من الجلد تمتد على البطن بأكمله وتميّز هذه السلالة عن غيرها)[1].

ثالثا: منظر A2d على المقابر شكل 16.

صور المنظر في مقبرة الملكة نفرتاري QV) وعلى جدران مقابر النبلاء منذ الأسرة 19، ظهر المنظر محورا وبتركيبات مختلفة في عناصره :

- منظر مقبرة (TT 2B) يصور منحدر "جبل الغرب" وأمامه رمز الأفق يعلوه قرص الشمس بداخله جعران (مهشم حاليا)، يرتكز يمينا على عمود *ḏd* وتخرج منه ذراع تمتد للأمام ويسارا على ظهر أسد الذي يمثل الغد أي رع وتقف أمامه حية الكوبرا كتب أمامهما اسم الإلهة تفنوت.
- مقبرة (TT335)، صور بدلا من الأسدين حمارين كرمزي للشمس.

رابعا: منظر A2d على التوابيت.

ظهر منظر الأسدين على التوابيت منذ الأسرة التاسعة عشرة، وصور على السطح الخارجي لتابوت سنجم (Cairo, J.E. 27301)، وخنسو (Cairo, J.E. 27302).

منظر A2 على المعابد

صور على جدران (الأوزوريون) بابيدوس فقط A2d أي الأسدين وذلك ضمن مناظر التعويذة السابعة عشرة المصورة. صور الأسدين بين مجموعة من الآلهة.

ثانيا: منظر A2 على لفائف المومياء.

صور هذا المنظر على لفائف الكتان، وغالبا ما اقتصر على مركب الشمس (**A2c**) والأسدين (A2d)، حيث لم يصور منظر (A2a) الكاهن الذي يحمل تمثال مين حتى الآن إلا مرة واحدة (London_UC_32387) واقترن القارب بالبا (في القطعة London_UC_32458) صور الآخ بدلا من البا ربما خطأ من الفنان) أو المتوفى ونجد احيانا مائدة قرابين.

[1] Köhler, R.(1980). 1080.

صور قارب من البردي واحيانا يرسم خطوط رأسية تمثل الحبال التي تربط اعواده وشكلت مقدمة ومؤخرة القارب على شكل نبات البردي. وغالبا وضع القارب على قاعدة مستطيلة زينت بخطوط مستقيمة تمثل موجات الماء، أو علامة السماء، ويوضع القارب احيانا بدون قاعدة (مباشرة على الخط الفاصل بين المنظر والنص).

صور اله الشمس بنفس الهيئة على البرديات، أي بهيئه حيوانية كاملة وقرنين أفقيين طويلين ومتعرجين، يتوسطهما أحيانا قرص الشمس، راقدا على قائم. مثل قرص الشمس تحيط به الحية المقدسة او تتوسطه، وغالبا ما كان بسيطا.

صور البحارة أمام وخلف إله الشمس وغالبا ما صور 6 أشخاص ثلاثة بالتاج الأبيض أمامه، وخلفه ثلاثة بالتاج الأحمر، ويمسك كل منهم عصا التسيير أو المجداف، وأحيانا يصور اثنان على كل جانب، أو اثنان في الأمام وثلاثة في الخلف أو شخص واحد في الأمام وآخر في الخلف وفي القطعة (Aberdeen_MM_84146) صور اثنان فقط في الخلف. ربما يرجع هذا الاختلاف في العدد لضيق المساحة. صور البحارة في بعض اللفائف بدون التيجان كأشخاص عاديين.

صور الأسدين يحملان الأفق: بعد منظر العنوان، صورت البا امام الأسدين مباشرة (Saqqara_863)، صور المتوفى متعبدا امامهما (Louvre_N3138_3058). وغالبا ما يليه طائر البنو A5 ومنظر المتوفى راقدا على سرير التحنيط A6b على اغلب اللفائف، نادرا ما صور مركب رع بعد الاسدين(Aberdeen_MM23211، Aberdeen_MM23288).

ترجع معظم هذه اللفائف التي تحتوي على هذا المنظر للعصر البطلمي ما عدا اثنان فقط احداهما من العصر المتأخر (Wien_AeS_8496) والأخرى من نهاية الأسرة 30 وبداية العصر البطلمي (Uppsala_VM_MB_182_241).

منظر (A4):

يتكون من ثلاثة مناظر نادرا ما صورت على البرديات وذلك خلال الدولة الحديثة وعصر الانتقال الثالث، بينما استبعدت في العصر المتأخر، وما بعدها.

منظر (A4a): تمثل علامة الغرب وجدت فقط في بردية (BM EA 10554) من الأسرة 21، وتكررت مرتين، وتقترن بالفقرة من النص: "إنه الغرب" (*Pw Imntt*) ".

منظر (A4b): (شكل 17) يمثل صندوق جنائزى مقبب صندوق الـ i3t (أحشاء) يعلوه رأس آدمي وعلى جانبي الصندوق مثلت إيزيس ونفتيس، ومثل عليه أنوبيس مستلقيا.

ظهر هذا المنظر في بردية (Dublin_TC_1661) الأسرة 19 صور الصندوق الجنائزي على جانبيه ايزيس ونفتيس، وقد جاء بعد منظر الأسدين، وغالبا ما اقترن بمنظر **A4c** الذي يأتي بعده.

صور المنظر في الأسرة 21، بردية (Berlin3157) وبردية (Cologny_C)، وهنا جاء بعد منظر المتوفى راقد على سرير التحنيط، وحول(A4b) كل من الإله أوزير مرتديا التاج المزدوج وممسكا الصولجان والمذبة، وبنفس الهيئة صور الاله حور برأس صقر جالسا بهيئة مومياء مرتديا التاج المزدوج ممسكا الصولجان والمذبة ايضا. وفي بردية (Berlin3157) صور الصندوق بدون الراس الآدمي الذي يعلوه. يمثل هذا المنظر الغرب، حيث تمثل القمة المقببة الرمال فوق القبر وتمثل الرأس الخارجة منه المتوفى ماضيا من الغرب[1].

منظر (A4c) (شكل 18):

يمثل اوزير جالسا يمسك المذبة والصولجان، واحيانا مقترنا بعلامة الغرب(BM EA 10554).

صور اوزير في بردية (BM9901) أمام الأسدين باتجاههما وخلفه المتوفى متعبدا لطائر البنو ويلي هذا المنظر حور (Cologny_C). يرى Milde أن الإله أوزير يرتبط بطائر البنو (A5) حيث يذكر النص طائر البنو ويساويه بأوزير "من هو انه اوزير"[2]، صور اوزير بعد البنو في بردية (Dublin_TC_1661). بينما يرى Mosher انه يرتبط بمنظر A4 بالفقرة: "أوزوريس، رب الجبل الغربي"[3]. أما بالنسبة لحور فربما يرتبط بمنظر A4 حيث يقابل أوزير كما في برديتي (Berlin3157) و (Cologny_C). وضعه Mosher ضمن منظر A6 حيث يظهر على نفس القاعدة التي عليها المتوفى ويتجه ناحية طائر البنو (BM 9901) ، وفي بردية (BM EA 10554) صور طائر البنو بين اوزير وحور وربما لذلك ربط Milde ليس فقط بين البنو واوزير بل ورع مستندا على عبارة " ba n Rc "باعتباره صورة لرع[4]

---

[1] Mosher,M.(1990). 170.
[2] Milde, H. (1991).33.
[3] Mosher , M.(1990). 171.
[4] Milde, H. (1991)33.

منظر (A5) شكل (19)

صور طائر البنو بشكله المعروف ومنقاره المستقيم والريشتين خلف رأسه وأحيانا ريشة الرقبة على أغلب البرديات خلال العصور المختلفة. صور البنو في الدولة الحديثة بتفاصيل الريش وغالبا ما لون باللون الأزرق، أو لون جناحيه باللون الأزرق وجسمه الداخلي بالأبيض، وفي بردية BM 10470 لون راسه باللون الازرق وجناحه بالأخضر وجسمه الداخلي بالأبيض وساقيه باللون الأصفر، وظهر بنفس الهيئة في بعض برديات عصر الانتقال الثالث خاصة بداية الأسرة 21 (Cologny_C، BM EA 10541) بينما رسم في بردية (BM EA 10554) بخطوط سوداء فقط مع تفاصيل مختصرة للريش واحيانا مجرد خطوط عامة.

صور طائر البنو غالبا بعد A2d وقبل A6b، أو يأتي بين أوزير وحور **A4c** و **A6a** كما في بردية BM9901 من الدولة الحديثة أو بردية BM EA 10554 من عصرالانتقال الثالث (استمر تصوير طائر البنو في عصر الانتقال الثالث الطراز الأول وحذف من الطرز الأخرى)، او بعد اي منهما Dublin TC 1661، جاء الطائر في بردية نخت BM 10471 من بداية الأسرة 19 فوق المومياء على سرير التحنيط **A6b**. صور غالبا أمام طائر البنو مائدة قرابين او حامل يعلوه اناء وصور المتوفى متعبدا له.

استمر تصوير طائر البنو في برديات العصر المتأخر(الأسرة 26) والعصر البطلمي بنفس الصورة تقريبا فنجده لون باللون الأزرق في البرديات الملونة والتي ترجع لبداية العصر البطلمي (Cairo_JE95841 (SR IV 939) الا اننا نلاحظ هنا ان جسمه لون كله ماعدا الساقين باللون الأبيض والباقي بالأصفر أو البني (Köln 10207، Paris_BN 118-127119)، وفي بردية (Louvre_N3094) لون رأسه فقط باللون الأزرق، ورسم ايضا بالخطوط السوداء فقط بقليل من التفاصيل في اغلب البرديات حيث ساد هذا الطراز في العصر البطلمي.

صور طائر البنو غالبا بين منظر الأسدين والمومياء المستلقاة على سرير التحنيط، وصور احيانا في بعض البرديات في موقع مختلف كما في بردية (Louvre_N3094) بعد قارب الشمس، واحيانا ياتي بعده مشهد الواج ور(Louvre_E_7716، Cologny CIV، Louvre_N_3087، Genf 23464)، او مع مناظر تعاويذ اخرى (BM 10082+10316). كما حذف من بعض البرديات والتي تحتوي على مناظر مختصر، او متداخلة (Oslo_Lieblein، Vatikan 38598،Berlin 3159 A–D)، وفي بردية Louvre_E_19340 وهي من طراز المناظر المختصرة انتهت التعويذة بالبنو بعد الاسدين، وفي بردية Athen_EBE_P2 جاء البنو بعد البا. كما استبدل احيانا بالأوزة أو جاء معها (Privat Privatsammlung Paris(New_Brunswick :سابقا)، Berlin10477،MacGregor 525). يتجه الطائر هنا ايضا ناحية المومياء المستلقاة واحيانا باتجاه الأسدين. ومنذ هذه الفترة بدأ تصويره على قاعدة

كبيرة نسبيا تشبه تلك التي صورت مع ايزيس ونفتيس حول المومياء احيانا(Vatikan38571، St_Petersburg_3531، Cairo JE 32887 (S R IV 930)، Louvre_E_3232، Louvre_N_3152).
وفي بردية Louvre_N_3081 E 853 من سقارة نجد طائر البنو ضمن مشهد العنوان بدلا من البا بينما صورت البا تحلق فوق المومياء المستلقاة في منظر A6b، بينما نجده في بردية Turin_1833 بحجم صغير فوق مشهد الاسدين وامامه الواج ور.

منظر (A6) شكل 19 :

يتكون من ثلاثة مناظر، استمر منها فقط منظر A6b في العصر المتأخر، وما تلاه بينما اقتصر ظهور بقية المناظر حتى عصر الإنتقال الثالث لم تظهر بعد ذلك.

منظر (A6a): الإله حورس برأس صقر جالسا بهيئة مومياء مرتديا التاج المزدوج ممسكا الصولجان والمذبة، وقد تم مناقشته مع المشهد السابق. ويرى Mosher ان حور هنا يتطابق مع مين حامي والده اوزير الذي ذكر في مشهد A2a حيث أن لقب بـ "حور المنتقم لأبيه" ويشير الى ما فعله حور لوالده المتوفى اوزير، وبصفة المتوفى أصبح الآن أوزير فمن الملائم أن التابوت والمومياء الموضحين هنا ربطت كلا من منظر A6a و A6b معا[1].

منظر (A6b): يمثل مومياء أوزير (المتوفى) تحيط بها طائران يمثلان ايزيس ونفتيس، ظهر هذا المنظر في أربعة مناظر من تعاويذ كتاب الموتى TB 17 ، TB 89 وTB 151 وTB 154.

صور في بردية (Dublin_TC1661) من الدولة الحديثة وبردية (Louvre_N_3081- E 853) من العصر البطلمي طائر البا يحلق فوق المومياء (كما في تعويذة 89)[2].

ارتبط المنظر في أغلب البرديات طائر البنو(A5) ومنظر حح والواج ور(A8 a–b)، واحيانا يتقدم احد المناظر او يضاف بينهما، كما في بردية (BM 10471) حيث جاء (A2d) قبل هذا منظر المومياء بينما صور طائر البنو فوق المومياء، وفي بردية حونفر (BM_9901) صور منظر A6a بعد طائر البنو وقبل منظر المومياء بينما صورت الحية واجيت A6c بعده وقبل الواج ور. أو تصور بوابة الأفق بعده Berlin 3002، وفي عصر الانتقال الثالث غالبا ما جاءت الواجيت بعد المنظر، بينما صور طائر البنو او الاله حور قبل منظر المومياء.

استمر تصوير منظر A6b في العصر المتأخر وحتى الأسرة الثلاثون والعصر البطلمي المبكر بين A5 و (A8 a–b) باستثناء بعد البرديات التي اختصر فيها المنظر مثل بردية(Paris_ BN (119) 118-127) ، أو اضيف منظر آخر قبله مثل منظر بوابة الأفق (Paris_ BN 24-32، Louvre_N3152)، او البا Louvre_N 3094. كما استمر ايضا تصوير المنظر في العصر البطلمي بنفس الترتيب السابق ماعد بعض البرديات ذات المناظر المختصرة او المتداخلة حيث جاء قبل او بعد هذا المنظر تعاويذ اخرى (Hildesheim 5248،London_BM 10082+10316)،او جاء بعيدا عن المناظر المعتادة في آخر التعويذة مع مناظر اخرى مثل منظر بردية (Louvre_E_7716،

[11] Mosher,M.(1990). 171.
[2] Milde, H. (1991) 34.

Leiden_T20)، في بردية London_BM_10844 من العصر البطلمي المتأخر صور بعدها منظر C وهي من البرديات المختصرة. صور احيانا منظر A8 قبل منظر المومياء على سرير التحنيط ويليه بوابة الأفق (Cologny CIV، Louvre N3079، Louvre_E_3232). وفي حالات اخرى نظرا لضيق المساحة صور طائر البنو و الواج ور فوق المومياء.

حذف منظر A6b من بعض البرديات المختصرة او المتداخلة سواء في العصر المتأخر او العصر البطلمي المبكر (London_BM10539_10700_10733، Berlin 3159 A-D، Berlin 3158 A-G)، و العصر البطلمي: (Louvre_E19340، Philadelphia_E17319، Louvre_N3149_3204B_3123 Athen_EBE_P2،_3213، Berlin 3039، Genf 23464، Louvre_N3087، Turin1793، Louvre_SN (Ref_AE029481)، Louvre_N3207_3208_3209، Angers_MTC_747 ، Leiden_T13) العصر البطلمي المتأخر (Louvre N3063، Genf D 229).

صورت المومياء فوق السرير الجنائزي ملفوفة بلفائف الكتان، وعلى رأسها قناع بوجه آدمي وذقن إلهية ويحيط بالرقبة قلادات الأوسخ، أو صور خطين متقاطعين على الصدر (Cologny_C) وهو رداء معروف لأوزير كمومياء.

صور منذ الدولة الحديثة أسفل السرير عدد من الاواني الجنائزية التي تكون عادة مع أواني الأحشاء ذات الأغطية المسطحة او المقببة مثل الصناديق الخشبية (BM 10470)، أو أكياس من الكتان وعددهم اربعة(BM 9901) ، ربما كانت تستخدم ضمن عملية التحنيط، وتضم مواد لتحنيط الجثمان، او تحتوي على الأعضاء الداخلية للمتوفى[1]. واحيانا يترك اسفل السرير خاليا (Leiden T2 ،Berlin3002، Moskau_PM_1b)، وكذلك خلال عصر الإنتقال الثالث BM EA 10554 .

وفي العصر المتأخر وبداية العصر البطلمي نرى عادة الأواني فقط أو اكياس فقط تحت سرير التحنيط، وقد شاع تصوير الجراب الكتاني خلال هذه الفترة، وصور اما بصورة مجردة او بتفاصيل كحقيبة مربوطة أو عقدة بسيطة ولونت باللون الأبيض أو رسمت بخطوط سوداء، ونادرا ما صور خلال هذه الفترة الأواني ذات الغطاء المختوم سواء ذات الغطاء المسطح او المقبي (Aberdeen_ABDUA_84023(3)، Privat MacGregor525، vatikan 38571، Louvre_N3152)، أو أواني الأحشاء برأس أبناء حورس (Louvre_E11078، Chicago_OIM9787). أصبح الجراب الكتاني اسفل سرير تحنيط المتوفى هو الأكثر شيوعا في العصر البطلمي، ونادرا ما ظهرت الأواني ذات الغطاء المقبي(London_BM 10082+10316، Louvre_E_7716، Cologny CIV ، Louvre_E_3232/ Louvre N3079) والتي تحور شكلها نتيجة لتبسيط الخطوط لتظهر مخروطية (Berlin 10477، London_BM_10479)، كما حذفت من المنظر (Privatsammlung Paris،

[1] H. Kockelmann, (2006). P 78.

Wien_Vindob_Aeg 65،Louvre_N_3081 E 853،Hildesheim 5248)، لم تظهر الأواني برأس حور الا في بردية واحدة حتى الآن ترجع لنهاية العصر البطلمي (London_BM_10844).

شاع في الدولة الحديثة تصوير سرير التحنيط بهيئة حيوانية (أرجل أسد يرتفع ذيله في نهاية السرير)، صور سرير التحنيط في مقصورة ذات سقف مقبي للخلف احيانا او مستو، كما صورت بعض برديات الدولة الحديثة المومياء على قاعدة فوق الأرض (Dublin_TC1661،BM 10471)، استمرت هذه الهيئة على أغلب برديات عصر الانتقال الثالث (Nedjmet BM_10541، Cologny_C، Berlin_3157). مثلت المومياء في بردية نجمت كمومياء ملكية ترقد على قاعدة زينت بالسرخ.

منذ العصر المتأخر وحتى نهاية العصر البطلمي صور سرير التحنيط الجنزي بالهيئة الحيوانية المعتادة حيث مثلت مقدمة سرير التحنيط برأس أسد بينما نهاية السرير مثل ذيل الحيوان ملتفا لأعلى فوق قدم المومياء، وكان يصور احيانا على قاعدة مرتفعة مزينة بالسرخ ((Vatikan 48832 (N. 16) أو قاعدة بسيطة بدون تفاصيل تختلف ارتفاعاتها طبقا لحجم المنظر بالبردية (Köln 10207، Ramesseum(1)، Louvre E 6130 ، (BN 141-148) Paris_BN_143، BM10097 ، Paris_ BN (Detroit 1988_10،24-32

صورت المومياء في الدولة الحديثة ملونة وتظهر تفاصيل مثل الأشرطة التي تحيط او تثبت اللفائف ولونت باللون الأصفر او البرتقالي الغامق بينما لونت المومياء او اللفائف التي تحيط بها باللون الأبيض وفي برديات (Dublin_TC1661،BM 10471) باللون الأسود لتبدو كتابوت آدمي، ثم قلت التفاصيل في عصر الانتقال الثالث.

صورت المومياء منذ العصر المتأخر بخطوط سوداء بسيطة و لونت احيانا باللون الأبيض أو الأحمر الداكن، واستمر ذلك في العصر البطلمي ونادرا ما صورت ملونة مثل بردية(Mailand E 1028) لونت بالون الأبيض.

صورت ايزيس ونفتيس منذ الدولة الحديثة في مناظر التعويذة السابعة عشرة كحدأتين تحيطان ب سرير التحنيط الجنزي وصورت احيانا فوق راس كل واحدة منهما العلامة الدالة على شخصيتها، وغالبا تقفان على الأرض مباشرة أو على قاعدة مرتفعة بسيطة أو قاعدة مرتفعة تتخذ هيئة المقبرة كما في بردية (BM 9901). صورت تفاصيل الطائر مثل الريش والأجنحة والذيل ولون باللون البرتقالي الغامق والجسم باللون الأبيض وفي بردية Moskau_PM_1b لون الطائران باللون البرتقالي بدون تفاصيل. استمر هذ الشكل خلال عصر الانتقال الثالث وصوروا في بردية (BM EA 10554) بدون تفاصيل. وتوضح بردية (BM EA 10554) أن القاعدة المرتفعة التي شاعت بعد ذلك في المناظر هي تجريد وتبسيط لواجهة المقبرة التي صورت فوقها كلا منهما في الدولة الحديثة.

منذ العصر المتأخر بدء بتصوير الطائر برأس آدمي بدلا من رأس الحدأة يعلوهما رمز ايزيس ونفتيس، جنبا الى جنب مع نفس الهيئة السابقة. مثل الطائران بحجم صغير نسبيا ليبدو احيانا انهم أسفل السرير وليس بجانبه، ربما لضيق المساحة المخصصة او لعدم الدقة، واستمر تمثيلهما احيانا يقفان على القاعدة المرتفعة. حذفت ايزيس ونفتيس من بعض البرديات وظهر فقط طائر البنو باتجاه المومياء (Köln 10207، Louvre_E11078 ، Vatikan 48832(N16)، BM10097 ، Ramesseum(1) Aberdeen_ABDUA 84023(3)) أو البا مع البنو (Louvre_N 3094، BM_10558)

استمرت اغلب هذه الخصائص في العصر البطلمي من تصوير الطائرين برأس آدمي وتصويرهما على قاعدة مرتفعة احيانا وبحجم صغير تارة او بحجم كبير أو مناسب تبعا للمساحة المتروكة للمنظر، وفي تمثيل نادر صور فوق الطائر بدلا من رمز ايزيس الذي يمثل العرش تاج حتحور وتاج للربات عامة (Chicago_OIM 10486). كما حذف الطائران من مناظر بعض البرديات.

منظر (A6c) شكل 20

يمثل حيتا الأوراس تلتفان على نباتي يمثلان مصر العليا والسفلى، اقتصر تصوير هذا المنظر خلال فترتي الدولة الحديثة وعصر الانتقال الثالث حيث ظهر في عدد قليل من البرديات.

منظر : A8a-A8b (شكل 21)

صور المنظر على كل من البرديات وجدران المقابر والتوابيت ولفائف المومياء و المقبرة الرمزية (*الأوزورين*) الملحقة بمعبد سيتي الأول في ابيدوس.

يصور المنظر اثنين من آلهة الخصوبة "حح" و "واج ور"، عادة بجسم ممتلئء وصدر وبطن متدلي، ولحية معقوفة، وشعر مستعار واحيانا تعلو رؤوسها رموز مثل سيقان البردي واللوتس. رسمت أجسام الآلهة في كثير من الأحيان بصورة رمزية تكسوها الامواج، ولونت بـ الازرق – الاخضر وهي السمة المعتادة لشخصيات الخصوبة كرمز للوفرة والحياة. صور الإلهين احدهم واقفا والآخر جاثيا، أو الاثنين جاثيين، وعادة ما صورت الشخصية الجاثية مباشرة على الأرض، أو على حصيرة، أو قاعدة، وتمسك أحيانا شيئا او تبقى خالية. يتجه كف اليد لاسفل في ايماءة الى الحماية. ويمثل "حح" راكعا او واقفا يمد يده نحو شكل بيضاوي بداخله عين حور، بينما يمثل "واج ور" "الأخضر الكبير" جالسا يحمي بيده هيئات مصغرة من المياه، تمثل بحيرة النطرون وبحيرة الماعت، وقد نعتا ب" البحيرتين العظيمتين في اهناسيا (هيراكلوبوليس)"[1].لونت البحيرات غالبا باللون الازرق، كما استخدم الأصفر والأخضر، تعتبر هذه الألوان رموز للقوة الإلهية وقدرة التجديد من البحيرات. صور الإلهين في جميع المصادر تقريبا كذكور، ماعدا بعض الحالات صورا بهيئة أنثوية، يتم احيانا دمج الإلهين ليصور اله واحد فقط. وربطهما نص الفقرة المرتبط بالمنظر بكل من اله ملايين السنين ***(Hh)*** والبحر الأعظم أو الأخضر (***wad–wr***) ويتسم كل منهم بسمة مميزة إلا انه كثيرا ما يتبادلا هذه الميزات[2].

الدولة الحديثة: صور المنظر على البرديات والتوابيت والمقابر ومعبد الأوزورين، وصور في هذه الفترة الإلهان عادة بجسم ممتليء وصدر متدلي، وبطن ممتلئة ولحية معقوفة، وشعر مستعار.

يتميز المنظر في هذه الفترة بثراء الألوان ودقة التفاصيل. لونت الأجسام بالأزرق والأخضر، لما لهما من رمزية للخصوبة، وبذلك تنقل فكرة خصائص الماء، من حياة ونضارة وبعث، وهي جميعها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبحيرات في العالم الآخر.استخدم أيضا اللونين الأحمر والأصفر، كألوان تقليدية للجسد، ولتعزيز رمزية الخصوبة زينت أجسام الألوهيات وأحيانا شعرها المستعار بخطوط، تمثل موجات الماء[3] (BM 10471+BM10473;BM 10470; Dublin.1661)، يلون الشعر المستعار عادة باللون الأزرق أو الأخضر، توضع فوق الرأس احيانا علامة الرنبت (BM 10470)، أو مجموعة من البردي (مقبرة TT135).

---

[1] عن البحيرتين المقدستين في اهناسيا راجع:
Kees,H. (1930), 53-83.; Urk. V, 23-26; Seeber, Ch. (1976), 65-67,fig.14.;-Köhler, R.U.(1979). 216, Anm.7, 243. ; B.geßler -löhr , 1983.

[2] Mosher., M. (1990). 172.

[33] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) 37-41

يمسك الإله أحيانا ببعض الرموز(شكل 21– ي) مثل البحيرات والعيون، و**رمز** ملايين السنين ***rnpt*** (الرنبت) ويمثل بفرع نخلة خالي من أوراقه بسنون أو بدونها. واحيانا الأبواب. وبعد ذلك ظهرت عناصر جديدة مثل العنخ أو الواست، وعلامة الشن (والتي يمكن أن تأخذ مكان البحيرات والعينين) وهناك عناصر فريدة مثل وعاء الحب (الأعياد)، واحيانا تصور مساحة فارغة. كما وجدت موائد القرابين احيانا بدلا من البحيرات كلاهما مفيد لإستمرار الحياة بعد الموت.

العين: هي العنصر المميز للمنظر، تظهر أنواع منها: العين ذات الريش وتنسب لحورس ; ; ، وتكون بدون الوجنة أو البؤبؤ، وعين الـ wedjat، تتألف عادة من بؤبؤ، يتدلى جزء عمودي عليها، وهي سمة عين الوجات. ويتدلى جزء منحني جانب واحد من الزاوية الخارجية للعين نحو الداخل. والعين البسيطة : : ، حيث رسمت بتخطيط بسيط يلغي المظاهر التقليدية للأنواع الأخرى، وشاع ذلك في نهاية العصر الفرعوني.

وغالبا مثلت العين داخل أشكال بيضاوية أو دوائر أو تترك فارغة، ومن الشائع تمثيل عين واحدة، تصور بجانب البحيرة، أو يتم إرفاقها بعين أخرى وتصويرها كعنصر وحيد.

البحيرات: تأتي عادة مزدوجة، إما على جانبي الإله، او فوق بعضها البعض، وتصور دائما فوق الارض، أو على حصيرة. اتخذت البحيرات الشكل المستطيل، ولكن يمكن أن تستبدل بقناة أو خطوط تمثل موجات الماء. واحيانا تحذف البحيرات وتستبدل بالأبواب وتأخذ شكل ضلفتي الباب المفتوح.

<u>عصر الإنتقال الثالث:</u> ظهر المنظر في ثلاث برديات من الطراز الأول وكلها من طيبة، وفي بردية ((BM10554(Green field)) تكرر المشهد مرتين[1]. صورت الهيئات كرجال بصفات إلهية، بدلا من هيئة الخصوبة المعتادة. كما دمجت الصورة المزدوجة للبحيرات في شكل واحد للمرة الأولى، استمرت اوضاع الجسم السابقة، فالشخصية الواقفة تمتد ذراعها في اتجاهين متعاكسين والهيئة الجالسة تمد ذراع واحدة نحو الأمام والأخرى تمسك الفرع. قلت التفاصيل في هذه الفترة ليظهر الشعر المستعار بدون زخرفة، ولم تزين سطح البحيرات بالتموجات مع استمرار الطابع المزدوج، كما لم تكتب أسماء الشخصيات والعناصر. اغفلت العين في حالة تصوير هيئة واحدة فقط، أو استبدلت بوعاء ارتبطت رمزيته ارتباطا وثيقا بطقوس التطهير وبالتالي لعبت دور البحيرات (Berlin 3157)[2].

<u>العصر المتأخر</u>(الأسرات:26 -30): شاع منظر الواج ور خلال هذه الفترة على كل من البرديات ولفائف مومياء، وقد تنوعت مصادرها (طيبة ومنف واهناسيا وابيدوس ومير)، وظهرت بها التقاليد المحلية. تم إدخال تعديلات على نمط الأسرة 19. ظهرت لأول مرة في بردية من طيبة Cairo SR) (692 IV كسيدتين بجسم نحيل يرتديان رداء طويل ضيق، لون الرداء والشعر المستعار باللونين

[1] هناك بردية رابعة تحتوي على المنظر، لكنها بحالة سيئة جدا من الصعب أخذها في الاعتبار. Turin 1818

[2] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 43- 44.

الأخضر والأزرق، لارتباطهما بالإنبات والمياه والخصوبة. شاع رسم المناظر بالخطوط التجريدية (أي الحبر الأسود مع بعض الخطوط من اللون الأحمر)، وندرت اللوحات والمناظر الغنية بالألوان ورمزيتها التي تميزت بها الدولة الحديثة، وأدى ذلك الى تقليل التفاصيل والنماذج التشريحية. لم يزين الشعر المستعار، ولم تمثل الموجات المائية ولم تسجل أسماء الشخصيات والعناصر.

ظهر أواخر الحقبة الفرعونية اتجاه جديد استمر في العصر البطلمي وهو تغيير وضع الحماية لكلا الشخصيتين بظهور إيماءة جديدة (Vatican 38.571،Paris BN 94-95 y 112-117) صورت احد الهيئات تمتد ذراعه إلى الأمام، ويمسك فرع النخيل الذي يتجه لأعلى وصور الجسم أعلاه، بحيث يبدو الفعل كتقدمة، وليس كوضع حماية.(اصبح من المعتاد منذ هذه الفترة تصوير احدى الشخصيات تقدم العين والآخرى تحمي البحيرة.) كما تم إدخال عناصر جديدة ترمز للحماية والقرابين. واحيانا كانت تحذف اجزاء من العين مثل الأطراف (New York MM A 35.9.20)، أو البؤبؤ أوالشكل البيضاوي (Vatican N° Inv. 38.571) وقد ظهر في هذه الفترة العين مزدوجة ولكن غير متقابلة (BM 10558)، استبدلت احدى المناظر العين بعلامة الشن (Theben 1)، ومن السمات الجديدة في هذه الفترة مع استمرار الشكل المستطيل، ظهور شكل قريب للمكعب، أو تصوير البحيرة كجدول أو مذبح منخفض) وتمتد يد الاله في وضع حماية لتلامسها. وعلى الرغم أن الإزدواجية سمة مميزة للبحيرات فقد صورت بعض البرديات بحيرة واحدة فقط، واختفى الطابع المزدوج. ظهرت ضلفتي الباب (Vatican 48832)،(جزء منها مختفيا خلف مقصورة). صور المنظر لأول مرة بدون العناصر التي تشملهم الألوهيات بالحماية أو التقدمة وترمز إلى التطهير والبعث، حيث صورت مساحة خالية اسفل اليد التي تتجه لأسفل (Louvre N. 3094). صورت سيقان النخيل تشبه (السنبلة)[1].

<u>العصر البطلمي:</u>[2]. تضم التقاليد الطيبية العدد الأكبر من الوثائق، والميزة الرئيسية فيها أن هيئات الخصوبة استبدلت بهيئة انثوية كما في بردية (BM 10037). كما تم دمج الهيئتين في بعض الأحيان (Detroit 1988.10،Leiden T 20)، ساد وضع الركوع مع الذراعين الممدودة للأمام، رسمت احيانا ذراع واحدة ممتدة والآخرى تمسك رمزا (Mailand E. 1028 A-F). ظهر عدد قليل من المناظر الملونة، بينما الغالبية العظمى منها رسم بالون الأسود وتشمل احيانا بعض التفاصيل. كانت الألوان الشائعة الأزرق والأسود للشعر المستعار، مع أمثلة فريدة من البرتقالي والأصفر، واللون الأزرق والأخضر للجسم، واحيانا (الأحمر والأصفر)، قللت التفاصيل فلم تتضمن التموجات في اجسام الهيئات ولا حلي الشعر، مع استثناء(Frankfurt SUB 1)، وضعت زهور اللوتس.

---

[1] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 44- 46.

[2] صنفت *Elena* المناظر وفقا لورش العمل التي إنتجت بها البرديات (طيبة، منف، اخميم، والبرديات مجهولة المصدر).

يمكن تصنيف الصور الطيبية إلى ثلاثة نماذج وفقا لهيئة الشخصيات الرئيسية[1] : المجموعة الأولى وهي الأكثر شيوعا تمثل الشخصيتين اللتين تمتد ذرعهما، للحماية فوق البحيرة وعين واحدة بدون الشكل البيضاوي (باستثناء(London BM 10097). المجموعة الثانية صورت الشخصيات بايماءة تقدمة القرابين والأخرى للحماية. وغالبا لا تصور العين داخل الشكل البيضاوي. صورت علامة الرنبت يمسك بها احد الالوهيات. المجموعة الثالثة صورت في عدد قليل من البرديات(LouvreN3087،Geneve23646)، صورت الشخصيات بايماءة تقدمة وفوق أيديهم العينان. صورت معظم برديات **منف** هيئات الخصوبة الذكورية، ماعدا (AM (pVienna Vindob. AEG 65، louvre N-3081) صورت الألوهيات بخصائص أنثوية لكن ببطون منتفخة، وثدي متدلي، فضل وضع الجلوس مع الذراعين الممدودتين الى الأمام،أحدها في وضع الحماية، في حين أن الأخرى تحمل الساق المسننة. نفذت المناظر بالخط الأسود فقط .اضيفت احيانا التفاصيل الصغيرة، مثل زهور اللوتس على الرأس (Berlin314971)، الوضع السائد الحماية، مثلت عين واحدة مع أو بدون البؤبؤ داخل شكل بيضاوي في بعض الأحيان (Vienna Vindob AEG 65.) مثلت العين البسيطة داخل الشكل البيضاوي (Louvre N. 3081).

اخميم زادت الهيئات المؤنثة مقابل شخصيات الخصوبة الذكورية، صورت السيدات بثياب ضيقة، وصدورهن بارزة ومتدلية، ويتم توضيحها بخطوط أفقية. هيمنت أوضاع الركوع مع مد الذراع للأمام، ومن الاختلافات البارزة وضعهم في صفين، أحدهما فوق الآخرى، بدلا ترتيبهم في صف واحد بجانب بعضهما. (Berlin 10477)، الوضع الأكثر شيوعا هو الحماية، وعادة تلامس سطح الأشياء، اخذت البحيرة، في ثلاث مناظر شكل المكعب، تشبه مائدة القرابين. وفضلت العين البسيطة، أو استخدامت دوائر فارغة. بالرغم من شيوع البحيرات، فقد صورت احدى هيئات الخصوبة تقدم القرابين (مائدة محملة بالغذاء (الخبز الطويل والدائري)، لتشير الى الغذاء والوفرة صورت احيانا في مواكب حملة القرابين في المقابر والمعابد هيئات الخصوبة[2].

لا تختلف بردية (Chicago OIM 10486) من مصر الوسطى كثيرا عن أنماط طيبة، ومنف واخميم في نمط الشخصية، والوضع، والعناصر التي ترتبط بها. صورت بدلا من البحيرات مقصورتين.

صور المنظر على لفائف المومياوات، منذ الاسرة 26 وحتى العصر اليوناني والروماني، تنتمي إلى عدة مناطق Gurob، سقارة، واهناسيا، أغلب اللفائف مصدرها غير معروف. ومن اهم الخصائص زيادة الأسلوب التخطيطي وقلة التفصيلات، بالمقارنة مع البرديات ومناظر المقابر[3].

---

[1] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 47-48.

[2] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 50

[3] لمزيد من التفاصيل عن خصائص المشهد على لفائف المومياء راجع .. Elena Diaz-Iglesia L.. (2005)

منظر (A9 a–b) : بوابة الأفق و الألوهية الحارسة (شكل 22).

مثلت بوابة الأفق، إما مفتوحة او مغلقة، وظهرت الشمس فوق قمة المدخل، لتقدم الطريق إلى الأفق أو بداخل الباب أو صور بدلا منها اله جالس بهيئة مومياء، ربما صورة لإله الشمس، و منذ العصر المتأخر صور بدلا من البوابة هيكل مستطيل يعلوه ثلاث ريشات، وبداخله ثعبان واقفا. ارتبط بالبوابة هيئة الهية ربما تمثل "حارس البوابة" ربما ليسمح للمتوفى بالدخول فهو الذي يهب له حرية الدخول والخروج من والى العالم السفلي وغالبا ما اخذ رأس أسد او كلب (أشكال البوابات شكل23) .

جاء منظر بوابة الأفق بعد منظر بعث المتوفى وتطهيره واعادة ميلاده أي منظر الواج ور(A8) او (A6b) فقد أصبح المتوفى أخيرا جاهزا للخروج مثل اله الشمس في الأفق، ليوهب الحياة. وغالبا ما جاء بعد عين حور(A11)، أو البقرة (A12a)، وفي بعض الأحيان بين مناظر أخرى وفقا لنمط البردية من حيث اختصار المناظر أو تبادلها.

صورت البوابة في برديات الدولة الحديثة فوق قاعدة قصيرة مستطيلة (London_BM 104709، London BM 9949)، أوقاعدة تأخذ شكل المقصورة (London BM 9901)، أو على الأرض مباشرة(Berlin_3002، Leiden_ T4)، وفي بردية (Leiden T2) صورت فوق رمز الآخت.

مثلت البوابة المغلقة بضلفتين ولها مزلاج وفي بردية آني(London_BM 104709) صورت كمقصورة بابها مغلق يعلوها الكورنيش المصري ولونت بالأخضر والبرتقالي وأغلق بابها بمزلاج ، بينما صورت في بردية(Leiden T2) البوابة المغلقة وكانها تستقر على جبل الافق.

صورت البوابة مفتوحة وبداخلها **أو** فوق المدخل قرص الشمس (خاصة برديات سقارة صورت الشمس أعلى البوابة)، أو صور داخل البوابة اله جالس بهيئة مومياء. وغالبا يتقدم البوابة المتوفى متعبدا.

غالبا ما جاء المنظر بين منظر الواج ور (A8) ومنظر عين حور(A11)، ومنظر البقرة (A12a)، كما جاء بعد العنوان (London BM 9949، Leiden_RO_T4)، أو منظر (A6b).

غالبا ما صور الباب في هذه الفترة بمفرده (Berlin_3002، Leiden_RO_T4) أو صور معه إله بجسم آدمي ورأس صقر يعلوه قرص الشمس تحيطه الحية وممسكا علامة الحياة، ربما يمثل حور (Al0a)، صور بمفرده احيانا (Dublin_TC_1661) أو مع آلهة الكلام (حو) والإدراك سيا (Al0b)، كما في بردية (London BM 9901) وقد اقتصر ظهورهما على الدولة الحديثة وصورا بهيئة آدمية كاملة وذقن إلهية، امام المقصورة باتجاهها. ارتبط منظر الباب في بردية (Leiden T2) بألوهية جالسة برأس أسد لكنها لم تظهر في هذه الفترة حتى الآن إلا مرة واحدة.

صورت بوابة الأفق في عصر الإنتقال الثالث (اثنان فقط حتى الآن) على رمز الأفق، وصورت مفتوحة بداخلها إله جالس بهيئة مومياء ورأس آدمية ((BM EA 10554 (Greenfield))، أو رأس صقر يعلوه قرص الشمس (Cologny_C)، صورت هنا البا متعبدة بدلاً من المتوفى، وصورت ألوهيتين

احداهما برأس ثعبان والأخرى برأس بقرة خلف البوابة، وهما يشبهان آلهة البوابات في التعويذة 146-147 ولكن بدون السكين[1]. بينما صورت في بردية ((BM EA 10554 (Greenfield)) حور وسيا امامها. جاء المنظر في بردية ((BM EA 10554 (Greenfield)) بين منظر (A8) ومنظر (A11).

صورت في برديات العصر المتاخر والعصر البطلمي بدلا من بوابة السماء مقصورة مستطيلة يعلوها ثلاث ريشات بداخلها ثعبان مثل واقفا، ماعدا بردية (Paris_ BN 24-32) صورت مقصورة تشبه واجهة المعبد يعلوها علامة السماء (*pt*). كما صورت البوابة بدون الثلاث ريشات (Vatikan 48832). وفي بردية (Turin_1793) تعلو البوابة حيات الأوراس. اقترنت البوابة بوجود ألوهية جالسة بهيئة مومياء وبراس أسد أو كلب، ونادرا ما تصور بدونه.

صورت ثلاث ريشات تتجه احدهم أقصى اليسار باتجاه مختلف عن الريشتين الآخرتين. وفي بعض الحالات جميعهم بنفس الاتجاه، منهم على سبيل المثال لا الحصر(Louvre_E ،Colon 10207 (11078)، Aberdeen_ABDUA 84023(3))، Berlin 3158، Berlin 3158، St.Petersburg 3531)، (07a) Kopenhagen AAe 1، London_BM10037، Louvre_N3129+E 4890B ، Louvre_N 3153، Louvre_N3089).

ظهرت منذ الأسرة 26 اربع ريشات بدلا من ثلاث واستمر ذلك في العصر البطلمي، وغالبا ما تتجه كل ريشتان باتجاه مخالف (London_BM 10 558، Paris_BN 143 141-148)، Paris_BN 1_19 ، Louvre_N3090_3206_3198، Muenchen_Mon_script) ، واحيانا يتجهوا جميعا نفس الاتجاه (Louvre_N_3094). لون الريش في البرديات الملونة باللون الأزرق والأخضر، وصورت بالخطوط التجريدية واللون الأسود فقط واحيانا بتفاصيل الخطوط الداخلية أو بدون تفاصيل.

صور الثعبان منتصب القامة داخل البوابة. وفي بعض الحالات صور ثعبانان (Louvre_E_11078، Privatsammlung Paris سابقا (New_Brunswick))، ونادرا بدون الثعبان(Paris_ BN 24-32)، صورت المقصورة Turin_1793 تعلوها حيات الاوراس بدلا من الريشات، وفي بردية (Oslo_Lieblein) صورت أمام الألوهية مقصورة بداخلها المتوفى ومائدة قرابين عليها خبز دائري يشبه المصور مع اله الواج ور في المنظر السابق له .

يتجه الثعبان غالبا باتجاه المناظر وباتجاه الألوهية امام البوابة، واحيانا يتجه ناحية الألوهية، ربما خطأ من الفنان أو ربما قصد ذلك، لون الثعبان غالبا باللون الأحمر او البرتقالي والأصفر واحيانا بالأزرق السماوي في البرديات الملونة، واغلب المناظر رسم باللون الاسود بخطوط تجريدية ظهرت ثنيات بسيطة لجسم الثعبان، ماعدا بردية (Zagreb 604) من العصر البطلمي رسمت عدة لفات.

شاع تصوير الألوهية مقترنة بالبوابة ماعدا (Louvre_N_3094، London_BM_10558) (Aberdeen_ABDUA_84023(3)، Berlin 3158 ، BN 141-148) Paris_BN_143، Kopenhagen AAe 1 (07a)، Paris_ BN 24-32، Muenchen_Mon_script، Louvre_N_3087، Privatsammlung

[1] R.O. Faulkner, (2008). 133-135. Taylor, J. H. (2010a).p 134-145.

Paris Frühere Sammlung: New_Brunswick) ربما لضيق المكان او لاختصار المنظر، وفي العصر البطلمي صورت احيانا الألوهية مرتين فوق بعضهما البعض باتجاه المناظر، أو عكسها (Louvre_N_3090_3206_3198،Louvre_N3295، London_BM_10257، Zagreb 604).

صورت الألوهية جالسة على الأرض مباشرة أو على قاعدة مرتفعة وخاصة في العصر البطلمي.

يصور المنظر عادة بين الواج ور– وعين الأوجات ونجده احيانا يأتي بعد منظر المتوفى راقداعلى أو قبل القط يذبح الثعبان.

معبد الأوزيريون، صور الملك الجالس بدلا من الإله داخل بوابة السماء المفتوحة، ويوجد هيئتان آدميتان أمام البوابة ربما حو وسيا.

منظر (A11) (شكل 29)

تمثل عين الوجات الموضوع الرئيسي لهذا المنظر وترتبط غالبا بمنظر البقرة السماوية.

مثلت في بداية الدولة الحديثة بصورة مبسطة وتتكون من العين الآدمية ويعلوها الحاجب، والزائدة العمودية لعين الصقر وقناة الدموع ممثلة في الجزء الحلزونى، ورسمت في البرديات الملونة باللون الأخضر والبؤبؤ باللون البني الفاتح واحيانا كان يملأ بين الحاجب وجسم العين باللون الأصفر، او كانت تحدد العين باللون الأسود. صورت احيانا على قاعدة مرتفعة تشبه المقصورة او المقبرة. وفي منظر فريد في بردية حو نفر(BM9901) صورت عين الوجات يمسك بها جحوتي الذي صور برأس طائر وجسم آدمي ويقدمها للبقرة محت ورت أمامه(شكل 29).(صور جحوتي هنا وفقا لدوره في اسطورة تدمير البشرية او البقرة السماوية حيث اعاد جحوتي عين رع والتي تمثلها احيانا محت ورت بعد تهدئتها). وغالبا ما جاء المنظر بين منظري محت ورت وبوابة الأفق، ماعدا بردية نخت (London BM EA 10471)

مثلت عين الوجات في عصر الانتقال الثالث بنفس الهيئة السابقة تقريبا ارتكزت غالبا على قاعدة مربعة بسيطة ماعدا بردية(Cologny_C) ، وغالبا ما جاءت بين منظر البقرة محت ورت ومنظر انوبيس وروتي. وفي بردية (**London BM EA 10554 (P. Greenfield)**) تكرر تمثيل المنظر مرتين، وصورت عين الأوجات يمسك بها قرد البابون وهو احدى هيئات الإله جحوتي، وهنا لا يقدم العين لمحت ورت بل يتجه ناحية اله بوابة الأفق.

صورت في برديات العصر المتأخر والعصر البطلمي غالبا ملأ بين الحاجب والعين بخطوط رأسية ، أو يكتفي بخطين في بداية ونهاية العين. وفي البرديات الملونة رسمت باللون الأخضر ايضا. ورسمت كعين آدمية في بردية (Chicago_OIM_10486) وترتكز غالبا على قاعدة مرتفعة تشبه مدخل المقصورة او المقبرة، او قاعدة مزينة بالكورنيش المصري، ورسمت احيانا خطوط راسية على القاعدة لتبدو كقاعدة خشبية. ونادرا ما رسمت على حامل (Privat MacGregor 525).

حذف منظر العين من مجموعة من البرديات المختصرة ربما عمدا لأسباب مكانية أو لتراجع النظر بالكامل. وفي بردية (Leiden_T13) رسمت عين الأوجات فقط من مناظر التعويذة 17.

منظر A12a (شكل 30،31) البقرة السماوية محت ورت

صورت البقرة السماوية [1]راقدة فوق قاعدة، أو حصيرة او بحيرة صغيرة رمزا للمياه الأزلية وبين قرنيها قرص الشمس الذي انجبته وتتحد معه و يستبدل احيانا بالطفل الشمسي او كلاهما معا. وصورت غالبا المذبة على ظهرها وقلادة المنيت حول رقبتها، ويتزين جسمها بالنجوم، او يوضع على جسدها غطاء زين بزهرة رباعية الأوراق.

صورت "محت ورت" في الدولة الحديثة بهيئتها المعتادة راقدة على قاعدة، وبين قرنيها قرص الشمس، وصورت عينها شبيهة بعين الاوجات، لونت بلون الأحمر الداكن أو اللون الأبيض، غطي جسدها بغطاء مزين.

اقترنت غالبا بعين الاوجات التي صورت قبلها، ونادرا يظهر المتوفى متعبدا أمام محت ورت.

وفي عصر الانتقال الثالث صورت بنفس الهيئة السابقة تقريبا راقدة على قاعدة بسيطة وظهرت ترتدي قرص الشمس تحيط به ريشتان، ورسمت هنا بخط تجريدي باللون الاسود فقط.

ومنذ الأسرة 26 ظهر الطفل الشمسي بين قرنيها، وظهرت احيانا بدون قرص الشمس بين قرنيها، أو صور قرص الشمس بين الريشتين، وفي البرديات الملونة لونت باللون الأحمر الداكن أو الأصفر وبدأت تظهر النجوم التي تزين جسدها، كما ظهرت منذ هذه الفترة على البرديات راقدة على بحيرة صغيرة لونت باللون الأزرق إشارة إلى المياه الأزلية إلى جانب القاعدة التي ظهرت في المناظر السابقة. وبالإضافة إلى قلادة المنيت، نرى علامة العنخ تتدلى من رقبتها في احدى المناظر. وغالبا صور المتوفى أمامها متعبدا. وفي نهاية العصر البطلمي صورت محت ورت في شكل أقرب للعجل أبيس الذي انتشرت عبادته في هذه الفترة.

شاع في العصر البطلمي تصوير قرص الشمس والريشتان بين قرني البقرة، الى جانب تصوير الطفل الشمسي وقرص الشمس بين قرنيها واحيانا القرنين فقط، ونادرا ما صورت المذبة على ظهرها، وقلادة المنيت، وبالرغم من أن أغلب المناظر رسمت بالخطوط التجريدية إلا أنه حاول ابراز التفاصيل الجسدية للبقرة وخاصة امتلاء جسدها ربما اشارة للوفرة والصحة الجيدة، وصورت في اغلب المناظر على قاعدة سواء مرتفعة او منخفضة واحيانا على الارض مباشرة، ونادرا على مربع مائي وهنا صور الماء على شكل موجات. شاع تصوير المتوفى متعبدا لها كما يظهر غالبا مقدما لها البخور.

---

[1] جديربالذكر إن فكرة تصوير ربة السماء على على هيئة بقرة هي فكرة قديمة ترجع لعصر ما قبل الأسرات ، فقد ورد على صلاية جرزة نقش يمثل رأس البقرة ربة السماء التي يزين قرنيها النجوم هذا فضلا عن صلاية نعرمر التي يزين قمتها رأس البقرة سيدة السماء من اعلى لتمثل السماء آمال صمويل :المناظر الأسطورية المصورة على الآثار المصرية حتى الأسرة الثلاثون.ص 118.راجع ايض: Westendorf , 1966ا

لفائف المومياء (شكل 31):

صورت البقرة محت ورت على لفائف المومياء بخطوط تجريدية راقدة على قاعدة مرتفعة تاخذ شكل البوابة، او قاعدة منخفضة او على الارض مباشرة، تتدلى من رقبتها علامة العنخ ويعلو راسها قرص الشمس بين قرنيها أو الريشتين وقرص الشمس أو الطفل الشمسي، واحيانا القرنين فقط. وفي حالة نادرة صورت عين الاوجات داخل قرص الشمس بدلا من الطفل الشمسي. صورت عادة بجسد ممتليء تظهر تفاصيل ارداقها، ويوجد احيانا غطاء صغير على جسدها، ونادرا ما وزين جسدها بالنجوم. ارتبطت هنا ايضا بعين الاوجات. غالبا صور المتوفى متعبدا امامها او مقدما البخور.

المقابر

ظهرت "محت ورت" كاحدى مناظر التعويذة السابعة عشرة(A12) في مقبرتين فقط حتى الآن (TT265,TT58) بينما شاع تصويرها ضمن منظر التعويذة 71[1]. صورت راقدة على بحيرة صغيرة وأمامها الصقر.

التوابيت

صورت محت ورت على تابوت خنسو مرتين[2]، الأولى على الجدار الغربي للتابوت ضمن منظر التعويذة 71 (شكل8)، وصورت ضمن مقتطفات من مناظر التعويذة 17 أمام منظر الأسدين، وصورت "محت ورت" كاحدى مناظر التعويذة 17 (A12a)، على الجدار الشرقي أمام منظر المتوفى وزوجته اسفل الخيمة يلعبان السنت. كما صورت محت ورت على تابوت سنجم كمنظر للتعويذة71 (شكل 9) .

[1] saleh M., (1984). 37-38
[2] Hornung E. (edit.),(2002). 153

منظر A12b (شكل 32)

يمثل المنظر أبناء حورس الأربعة حابي وامستي ودواموت اف، وقبح سنو اف، غالبا اثنان على كل جانب يقومون بحماية ما يشبه صندوق الـ i3t (صندوق أحشاء) الذي يخرج من قمته رأس المتوفى.
صور أبناء حورس واقفين بهيئة مومياائية في الدولة الحديثة، وتم تعريفهم بأسمائهم. وفي العصر المتأخر اخذوا الشكل الفعلي للأواني الكانوبية، وذلك بحكم ارتباطهم بالصندوق الكانوبى الذي وضعت به أواني الأحشاء وبذلك يعتبر المنظر تجسيد دقيق وفعلي للصندوق والأواني الكانوبية[1].
ويشكل أبناء حور المجمع الإلهي الذي يقف خلف اوزير [2](*d3d3t h3 Wslr*).
صور المنظر في الدولة الحديثة غالبا بين منظرA12a ومنظر A13a، واحيانا يأتي بعده منظر القط A15 (Berlin_3002،London BM EA 10471)، وفي بردية(**Leiden_RO_T4**) صور بين طائر البنو والأسدين اللذان يحملان الأفق. وصور المتوفى احيانا متعبدا أمام المنظر.

صور أبناء حورس كآلهة بهيئة مومياائية، اثنان على كل جانب، واتخذ كل إله منهم هيئته المميزة فإمستى بشكله الآدمى، وحابى برأس قرد، ودواموت اف برأس ابن آوى، وقبح سنواف برأس صقر.
كما صوروا برؤوس آدمية (London BM 9901،London BM EA 10471). صور في بردية (Dublin_TC_1661) امستي على الجانبين.

صورت المقصورة كصندوق مستطيل ذو جوانب قائمة وسقف مقبى نصف مستدير وعلى جانبيه قوائم رأسية تخرج رأس بشرية من الجزء المقبي وفي بردية آني تخرج يدان تمسكان بعلامة الحياة.
لون الصندوق في اغلب المناظر باللون الأسود، ربما اشارة الى ارتباطه بأوزير، لونت القوائم باللون الأخضر أو الأصفر، بينما لون الجزء المستدير احيانا بلون واحد وهو الأسود، واحيانا زين بحلقات نصف دائرية ملونة، وفي بردية آني رسمت داخل الحلقات النصف دائرية نقط سوداء (شكل32أ).
صور انوبيس غالبا على الصندوق ليشارك ابناء حور الحماية، وقد مثل راقدا على الأرض مباشرة أو على مقصورته، وصور احيانا مقترنا بشاراته تطوق رقبته الأنشوطة. وفي بردية آني (London_BM 10470)، صور أبناء حور الأربعة بدلا من انوبيس على المقصورة.

مثل السقف في بردية (London BM EA 10471) بشكل هرمي تقريبا، وهذه القمة الهرمية ترتبط مباشرة بالشمس إذ تمثل الـ *bnbn* أو بديلا عن أشعة الشمس، فهو يعني اعطاء

[1] Mosher, (1990) 177-178.
[2] Milde , (1991). 36.

الضوء أي الحياة كبديل عن أشعة الشمس، ويمثل وسيلة تساعد المتوفى في الصعود للسماء، ويلعب دورا في بعث المتوفي[1]. لون الصندوق هنا باللون باللون الأبيض، ربما اشارة لارتباطه بالضوء.

ظهر المنظر في عصر الانتقال الثالث فقط على بردية (Greenfield) التي اتبعت تقاليد الدولة الحديثة، بينما حذف من الطرز الأخرى. صور المنظر بين منظر البقرة ومنظر المتوفاة المتعبدة وامامها وأوزير جالسا امام عين الوجات(A13c–d). صور قبح سنو اف على جانبي المقصورة. حددت المقصورة باللون الأسود فقط وتخرج الرأس من قمتها وبالرغم من أن البردية لسيدة صورت الرأس هنا لرجل.

صور المنظر في العصر المتأخر وبداية العصر البطلمي غالبا بين منظرA12a ومنظر A13a ، ونادرا صور المنظر بعد منظر الأسدين (Louvre_N 3094). وفي الأسرة الثلاثين وبداية العصر البطلمي، نتيجة لبداية انتشار البرديات المختصرة والمتداخلة جاء احيانا المنظر مع منظر القط أو قارب الشمس، أو المتوفى يحمل صندوق وخلفه انوبيس، ومنظر الواج ور.

صور أبناء حورس منذ العصر المتأخر بالشكل الفعلي للأواني الكانوبية ، ومثلت الأغطية رؤوس أبناء حور الأربعة ونادرا ما ظهروا بهيئات مومياائية برؤوس آدمية أو برؤوسهم الحيوانية المميزة(Paris_ BN 24-32،Aberdeen_ABDUA_84023(3)). وصوروا غالبا اثنان على كل جانب ونلاحظ هنا انهم صوروا غالبا كما لو كانوا فوق بعضهم البعض، وفي حالات نادرة حذفوا واقتصر المنظر على المقصورة او صورا على جانب واحد فقط نظرا لضيق المساحة التي تركت للمنظر. وفي البرديات الملونة لون جسم الاناء باللون الأبيض ويزود احيانا باللون الأصفر، واحيانا يلون باللون الأحمر الداكن وخاصة دواموت اف و قبح سنو اف، وقد كتبت اسماؤهم على جسم الاناء في بعض المناظر.

ومع بداية العصر المتأخر ساد شكل المقصورة المزينة بخطوط رأسية على الجزء المستطيل الى و حلقات نصف دائرية على القمة المقبية ، الى جانب شكل المقصورة بدون هذه الخطوط وغالبا لونت باللون الأصفر.

وفي حالة نادرة حتى الآن صور انوبيس على المقصورة ((N. 16) Vatikan 48832). وتخرج الرأس من الجزء المقبي وفي حالات شاذة من الأسرة الثلاثين صورت المقصورة بدون الرأس.

[1] Radwan., A. (1987).228ff.

لم يختلف المنظر في العصر البطلمي كثيرا عن العصر المتأخر، فغالبا ما جاء بين منظر البقرة السماوية ومنظر جحوتي وايسدس، أو منظر با رع واوزير، كما جاء المنظر ايضا بين مناظر أخرى مختلفة مثل القط او الأرواح السبعة أو قارب الشمس نظرا لانتشار البرديات المختصرة والمتداخلة او عدم الاهتمام بترتيب المناظر لضيق المساحة. جاء المنظر في نهاية التعويذة حيث اقتصر منظر التعويذة على أربعة مناظر (Philadelphia_E_17319).

استمر تصوير ابناء حور كأواني على جانبي الصندوق ونادرا ما صورا بهيئة مومياائية، وفي بعض الحالات ظهر ثلاث منهم معا في جانب واحد (Oslo_Lieblein) وفي بردية (Louvre_N_3100) صور دواموت اف فقط خلف الصندوق، او يصور يفصل بين الصندوق وابناء حور منظر آخر (London_BM_10033).

استمر تصوير الصندوق ذو الخطوط الراسية الذي تخرج منه راس ادمية وفي نهاية العصر البطلمي صورت الراس يعلوها تاج بريشتين مرتفعتين( ).

منظر A13a (شكل 33 أ)

صور المنظر منذ الدولة الحديثة، يمثل الهين بهيئة مومياء واقفة، يعلو رأس كل منهما عين بشرية أو عين الاوجات[1]، ذكر الإلهين في التعويذة، بـ "جحوتي وايسدس" ولم يصور جحوتي هنا برأس ابومنجل المعتاد الظهور بها او بهيئة قرد. وظهروا في البداية برأس صقر(شكل33). ويرى Mosher أنهم صوروا بهيئة مومياء جالسة على مقعد (Leiden T2) (شكل33) واستبعد ان تكون الهيئتين اللتين يعلوهما العينان هم نفس الآلهة واعطاهم تصنيف B2c وذلك تبعا المناظر المحيطة بها أي تصويرهم امام المذبحين أو الشعلتين وليس بعد منظر صندوق الـ i3t (A12b) بالرغم من انه ذكر انهم لم يظهروا الا في هذه البردية وانهم لم يرتبطا بأي من فقرات نص التعويذة اي انهما خارج السياق. الا انه يمكن القول انه ربما تم تغيير مكان المنظر ليوضع في مكان مختلف عما هو معتاد تصويره، ويعتبر هذا أمر معتاد في تصوير مناظر التعويذة.تم الاستغناء في عصر الإنتقال الثالث عن العينين فوقهما،((London BM EA 10554) في المنظر المكرر للتعويذة السابعة عشر من نفس البردية وظهر احد الإلهان يعلوه العين (شكل33)،ويعتقد انه تم استبدال العينين بالشعلتين أو المذبح أمامهما والتي استبدلت في العصر المتأخر بأواني التطهير والسلال (A13b)، كما في بردية (Turin1791) صورت أمامهما سلتان تشيران لبعض الأعياد الشهرية وفي بردية (OIM 9787) دمج بين كل منهما لتبدو كمذبح يعلوه السلة، وفي بردية(OIM 10486) يعلو السلة ثلاث خراطيش.

شاع في كل من العصر المتأخر والعصر البطلمي ظهورهما كآلهة واقفة بهيئة مومياية غالبا بدون رموز، أو توضع ريشة فوق كل منهما أو فوق احدهماأو زوج من العيون (Louvre_N3129+E4890) فوق رؤوسهم، أو فوق رأس احدهم. وصوروا في بردية من الأسرة السادسة والعشرين بنفس الهيئة وتظهر اعضاءهم منتصبة (Theben_Ramesseum_(1)،London_BM_10558،**Vatikan**48832) (شكل 33). ارتبط الإلهان في العصر المتأخر بمناظر الأواني والسلال أمامها مشهد (A13b) وكما أشرنا أعتقد انها بديلة للشعلتين او المذبحين امامهما ويصور امامهم غالبا (A13b) واحيانا يصور امامهم اوزير(Louvre_N3081 E 853)، وفي بردية (Chicago_OIM_10486) صور المتوفى خلف احدى الهيئات كأنه داعما لها.

منظر A13b (شكل 33 ب) يتكون المنظر من مجموعة من الأواني والعلامات الهيروغليفية مثل ,خراطيش أو انصاف خراطيش، وعلامات المياه، وعلامة الأعياد*hb*، رتبت فوق بعضها البعض وفي بردية(OIM 9787) صور ما يشبه المذبح. ارتبط المنظر غالبا بمنظري (A13a) و(A13e) حيث جاء بينهما وربما كان اكثر ارتباطا بالمنظر السابق، وصورت احيانا مع (A13e) فقط. كما صورت بردية تورين(Turin_1831) العلامات فوق مائدة (شكل 33 ب ص 24).

[1] Mosher, M.(1990) 197,note 118 .

منظر A13e (شكل 34)

يمثل منظر الأرواح السبعة "، مثلوا منذ الدولة الحديثة بجسم آدمي ورأس آدمي أو رأس حيوان مثل الثعبان أو الصقر وغيرها يجلس كل منهم القرفصاء على قاعدة صغيرة (حصيرة).

مثلت برديات الدولة الحديثة أعداد مختلفة من هذه الألوهيات تتراوح من 14 كما في بردية آني حيث صوروا مرتين، أو 7 و4 واحيانا يكتفي المنظر بألوهية واحدة، وبالرغم من تعدد المناظر فلم تظهر الأرواح السبعة في المناظر المختلفة بنفس العدد و الملامح والتسلسل.

صورت الأرواح السبعة في العصر المتأخر كآلهة مومياائية تجلس على مقعد، مثلوا عادة في صفين ثلاثة في كل صف. أو اثنين من الآلهة أو واحد في كل صف، احيانا يمثل اله واحد فقط.

يعتبر منظر بردية (Paris N3074) من الأسرة الثامنة عشر والذي يصور 7 سبع آلهة برؤوس آدمية يجلس كل منهم في خانة منفصلة هو أول ظهور للآخو السبعة في منظر التعويذة السابعة عشر[1].

وبالتالي يمكن القول أيضا أن منظر بردية (BM 9900) من الأسرة الثامنة عشر، والذي صور اله جالس برأس أنوبيس، يمثل جزء من مشهد A13e،الذي ظهر لاحقا أي مقدمات لظهور المنظر.

سجلت بردية (London_BM 104709) أسماء مجموعتي الأرواح السبعة ومن الواضح أن أبناء حورس الأربعة لعبوا دورا مزدوجا في كل من منظر 12B و 13E .

المجموعة الأولى :

أبناء حورس الأربعة (من المنظر السابق A12b)، واستكملوا بـ

-إله جالس بهيئة آدمية يسمى ***(m33 It.f)*** **الذي ير (يرى(يراقب!!)) والده .**

- إله جالس بهيئة آدمية يسمى "الذي اسفل شجرة المورينجا " ***(hry b3q.f)*** .

- إله برأس صقر (***Hr-Mekhenty-n-irty***).

صور **أنوبيس** جالسا، ومثل هنا بصفته يكلف الآخوالسبعة بحماية تابوت أوزوريس" كما جاء في الفقرة الخاصة بالمنظر.

[1] Munro, I.(1988). 67.

المجموعة الثانية:

- إله جالس بجسم ورأس آدمي : Ndhndh ،
- اله جالس برأس ثعبان : i3-qdqd
- إله جالس بجسم ورأس آدمي: hnty-hh.f
- اله جالس برأس ثعبان:*Imy-wnwt. F*
- إله جالس بجسم ورأس آدمي: *Dsr-irwy*
- إله جالس بجسم ورأس آدمي:*Bs-m3-m-grh*
- إله جالس بجسم ورأس آدمي: *In-m-hrw*

صورت بردية حونفر (London BM 9901) المتوفى راكعا أمام الآخو السبعة ويمسك كل منهم سكين وهم :

- اله جالس برأس آدمي
- اله جالس برأس ثور
- اله جالس برأس أسد
- اله جالس برأس أسد داخل مقصورة
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس قط

وبالنظر الى عدد الآلهة المصورة في بردية (Dublin 1661) ، يبدو هنا انه صور مجموعتين ايضا كما في بردية آني، وهنا ايضا يلعب أبناء حورس الأربعة دورا مزدوجا لكل من المنظرين 12Bو.13E (في الفقرة التي تتعلق بالآخو السبعة، يتم تسمية الآلهة التي تشكل هذه المجموعة مرتين، مع أعضاء مختلفة في كل مرة) وقد صوروا يمسك بعضهم سكين وهم :

:

المجموعة الأولى:

- أبناء حورس الأربعة (من المنظر السابق A12b)، واستكملوا بـ
- إله واقف برأس صقر
- إلهان برأس آدمي يجلسان يمسكان سكين

المجموعة الثانية:

- اله جالس برأس ثور
- اله جالس برأس أسد وعلى رأسه قرص الشمس
- اله جالس برأس ثعبان
- اله برأس أسد وعلى رأسه قرص الشمس جالس داخل مقصورة
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس قط يخرج لسانه من فمه.

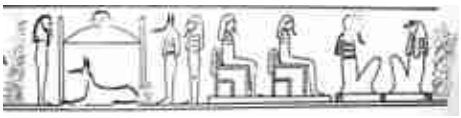
صورت بردية (London BM 9949) ثلاثة فقط من الآخو السبعة يمسك كل منهم بسكين وهم :

- اله برأس أسد وعلى رأسه قرص الشمس جالس داخل مقصورة
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف

صورت بردية(**Leiden_RO_T4**) ثلاثة فقط من الأرواح السبعة يجلس كل منهم على قاعدة مرتفعة ويمسك سكينا وجاء المنظر بين منظر A8 و منظرA15 ويشمل:

- اله جالس مفقود رأسه
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف.

صورت بردية (London BM EA 10471) إله واحد فقط برأس أسد وجسم آدمي بالنسبة لبردية (Leiden T2) فربما صور الآخو السبعة هنا بالهيئة التي ظهروا بها في العصر المتأخر بعد ذلك أي كصفين من الآلهة بهيئة مومياائية جالسين على مقعد، والذي يرى Mosher انهم الإلهين جحوتي وسوبد[1]، بالرغم من ظهورهما في البردية خلف منظر B4. بينما يرى Milde أنهم الآخو السبعة لكن لم يكتمل عددهم كما في بردية آني، وانه بمقارنة التشكيل المشابه في بردية اني فانه أكمل أبناء حورس من المشهد السابق ببعض الألوهيات الأخرى، وأن الأخير منهم (برأس الصقر) بـ ***Hor-Khenty-irty***. ومع ذلك يرى انه ما زال يظهر في بردية (**Leiden T2**) هيئات غير معروفة أو دخلاء غامضين[2].

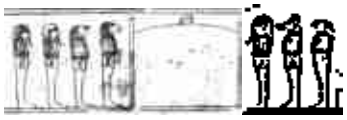


[1] Mosher, (1990) 179.
[2] Milde, (1991)P37.

احيانا يتم استبدال اسم احد هذه الكيانات بآخر او دمج اسمين معا مثل " الثور الذي لا يطرح شعلته" بآخر "الذي امام اللهب" حيث وضعا معا ليبدوا كألوهية واحدة. كما عرف ذو العيون الحمراء، الذي في بيت الكتان الأحمر"، يظهر في برديات اخرى بأنه " ذلك الذي في بيته" وهناك الإله الذي صور ينظر للخلف" الذي يخرج للخلف (بالعكس)"عرف ايضا "*"محروق وجهه" (ابو وش محروق)* .

عصر الانتقال الثالث

صورت الآلهة على البرديات التي تتبع تقاليد الدولة الحديثة بنفس الهيئة تقريبا مع اختلاف العدد. صورت بردية (London BM EA 10554 (Greenfield) احدى المجموعتان اللتان ظهرتا في بردية آني، وهي المجموعة التي ترتبط بأبناء حورس، واستكملوا هنا ايضا كما في بردية آني بكل من:



(m33 it. f) الذي يراقب والده، و *(hry b3q.f)* القابع أسفل شجرة المورينج، و (*Hor-Mekhenty-n irty*. بينما لم تصور المجموعة الثانية.

صورت بردية (Berlin_3157) المتوفاة راكعة أمام أربعة فقط من الأرواح السبعة وهم:

- اله برأس أسد جالس داخل مقصورة
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي
- اله جالس برأس كلب

صورت بردية (Cologny_C) اثنان منهم خلف بوابة الأفق ويمسك كلا منهم بسكين وهم :
- اله جالس برأس ثور
- اله جالس برأس ثعبان

ربما صور الآخو السبعة أو آلهة العدالة على برديات الطراز الثاني لهذه الفترة ولكن مع تداخل لبعض الآلهة الرئيسية مثل اوزير وايزيس ونفتيس، كما صور معهم بعض الآلهة ذات الهيئات الغريبة التي يصعب التعرف عليها حيث رسم المنظر بخطوط تجريدية غير واضحة المعالم:
Cologny_CI, Cologny_CII, London, BM 9948,Turin 1818, St.Petersburg-Eremitage 18587.

العصر المتأخر والعصر البطلمي

صورت الأرواح السبعة في هذه الفترة بهيئة مومياء تجلس على مقعد، صور المتوفى في بعض البرديات متعبدا لهم، وفي بردية (Cologny CIV) صور اله برأس ثعبان يقدم عين لهذه الآلهة. وغالبا ما جاء المنظر بين منظر A13a وA14a ، واحيانا بعده منظر A15، أو ياتي قبل هذا المنظر A12b، وفي بردية (Louvre-N 3049) جِاء قبل منظر طائر البا وبعده منظر A8، وذلك تبعا للمناظر التي تحذف اوتضاف في هذه الفترة.

صور في الأسرة السادسة والعشرين عادة ألوهيتين او ثلاثة بجانب بعضهما في صف واحد، ونادرا ما صوروا في صفين خلف بعضهما ومنذ الأسرة الثلاثين تنوع تصوير الآلهة فصور احيانا اله واحد فقط، أو اثنين او ثلاثة بجابب بعضهم وقد رسم كل منهم واضحا نوعا ما، وشاع تصويرهم في صفين خلف بعضهم ويكونوا عادة ثلاثة في كل صف، أو اثنين، أو واحد في كل صف، احيانا يوجد اله واحد فقط. استمر تصويرهم بنفس الهيئة حتى نهاية العصر البطلمي.

صور منظر نادر من العصر البطلمي الأرواح السبعة بنفس الهيئة التي صوروا بها في الدولة الحديثة، ويبلغ عددهم 11 اله يمسك 6 منهم علامة الحياة، بينما يمسك الباقون سكينا وصور المتوفى راكعا متعبدا لهم. ويشمل المنظر:

- اله جالس برأس آدمي يرتدي تاج الآتف
- اله جالس برأس آدمي يرتدي التاج المزدوج
- اله جالس برأس ثور
- اله جالس برأس أسد
- اله جالس برأس ثعبان
- اله برأس أسد وعلى رأسه حية بدلا من قرص الشمس جالس داخل مقصورة
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي ينظر للخلف
- اله جالس برأس آدمي
- الهان برأس كبش

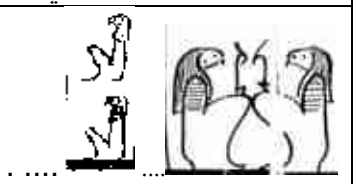
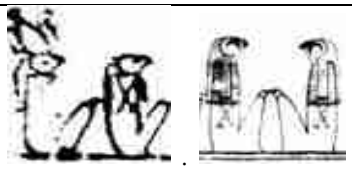
وفي منظر نادر ايضا يرجع لهذه الفترة منظر بردية (Turin_1831)، صور الإلهان يجلسان على الأرض بدلا من المقعد ويمسك كل منهما بصولجان الواست.

منظر A14 a (شكل 35)

يمثل منظر A14a منظر احتضان أوزير ورع عندما يلتقيان فيDjedu.أو Dd.t ، والتي تتبع الفقرة:" انا باهه التي تسكن في باهه المزدوجة " وحددت" البا المزدوجة في الفقرة با رع وبا اوزير، كلاهما صورا في المنظر.

ظهر المنظر منذ الدولة الحديثة وغالبا جاء بين منظر A13e ومنظر A15، وفي عصر الإنتقال الثالث جاء في الطراز الأول الذي يتبع طراز الدولة الحديثة بين منظري (A13e وA14b)، وفي الطراز الثالث جاء بعد A13e وB1c. كما جاء منذ العصر المتأخر وحتى نهاية العصر اليوناني غالبا بين منظر A13e و A15.

صور هذا اللقاء بصورة فريدة مرة واحدة فقط في بردية آني من الأسرة 19، حيث صورت على اليسار طائر برأس صقر يعلوه قرص الشمس يمثل رع، يقابله طائر برأس آدمية يرتدي التاج الأبيض يمثل اوزير يقفان على مقصورة وضعت بين عمودي جد. استمر تصوير المنظر على البرديات ولكن بصورة مختلفة تماما عن المنظر السابق. يمكن توضيحها كما يلي:

عصر متاخر وبطلمي	عصر انتقال ثالث	دولة حديثة
		

صورت بردية ليدن(Leide T2) من الأسرة 19 المنظر بإلهين جالسين مقابل بعضهما البعض، احداهما برأس صقر، والآخر رأسه مفقود، وتبدو بقاياه انه ربما رأس آدمية كما تظهر بقايا ذقن إلهية. صورت **الباهين** في عصر الانتقال الثالث كآلهة جالسة بهيئة مومياائية ورأس صقر، صورت الآلهة في الطراز الأول تواجه بعضها البعض، بينما في طراز الثالث صور الإلهين باتجاه واحد، يرتدي احدهما التاج الأبيض تحيطه الريشتين.

صورت الباهين في العصر المتأخر، كآلهة جالسة بهيئة مومياائية ورأس صقر، وتصور غالبا تواجه بعضها البعض، صور فرع نخيل يميل اكثر باتجاه الإله الآخر، وغالبا ما يكون هذا الفرع هو شجرة الايشد التي تصور مع منظر القط والثعبان A15 . وفي بردية (Cairo J.E. 97249(17)، Cologny CIV) صورت الشجرة خلف الإلهين وليس كجزء من منظر A15. كما صور الإلهين وكلاهما موجه إلى اليسار ويجلس احداهما فوق الأخرى. ونادرا ما صور خلف بعضهما بنفس الاتجاه وربما خطأ

الفنان (London_BM_10038) كما صور اله واحد فقط (Louvre 6130 ، Turin 1833، Turin 1791). صورت الآلهة منذ بداية العصر البطلمي في بعض المناظر ممسكة بشارات مثل الواست (Wien (AT), ÄSAEOS3862, Cairo:JE95837-CG40029,) (Wien_Vindob_Aeg_1011,Louvre_N_3081E853)، وفي بردية (Chicago_OIM_10486)، صور احداهما يمسك العنخ والآخر الواست. وفي بردية (Genf D 229) من نهاية العصر البطلمي صور الإلهين متقابلان ولكن يجلس احداهما فوق الآخر مباشرة ويمسك بيده علامة العنخ.

لفائف المومياء(شكل 35 ب)

يوجد قطعة واحدة فقط ترجع للعصر المتأخر، وأخرى بداية العصر البطلمي وباقي القطع من العصر البطلمي، ولا يوجد اختلافات واضحة بينهم. صور الباهين كآلهة جالسة بهيئة مومياءية ورأس صقر، تواجه بعضها البعض، ونادرا ما صورا يجلس احداهما فوق الأخرى. صورت الشجرة خلف احد الإله، وفي حالتين فقط صورت بينهما. صورت الباهين في بعض المناظر ممسكة بالواست.

منظر A14b (شكل 35 ب)

يصور 5 من أرواح الآلهة (باوات) بجسم مومياء ورأس كبش. يرتبط هذا المنظر بالمنظر السابق حيث ذكر الجزء الثاني من النص العبارة الرئيسية أرواح الآلهة الخمسة. صور المنظر على عدد قليل من برديات الدولة الحديثة وعصر الانتقال الثالث.

صورت بردية حو نفر(London BM 9901) خمسة كباش يجلسون على حصيرة لونت باللون الأخضر وامامهم المتوفى راكعا متعبدا لهم . كتب فوق كل منهم اسمه: با رع – با شو – با تفنوت – با جب – با مندس. صور الكبش الأول يرتدي قرص الشمس، بينما الثاني والثالث تاج الآتف، ويعلو رأس الكبش الرابع الذي يمثل جب طائر ربما الأوزة التي ترتبط باسمه كمخصص له فغالبا ما صور جب يعلو راسه الأوزة. ويمسك كل من الأرواح الخمسة علامة الحياة "عنخ".

صورت بردية (Dublin_TC_1661) خمسة كباش يجلسون على قاعدة مرتفعة قليلا زينت بمربعات صغيرة، بدون رموز فوق رؤسهم ويمسك اولهم فقط علامة الحياة. صورالمتوفى راكعا متعبدا أمامهم.

صورت بردية (Berlin 3157) من عصر الانتقال الثالث، ثلاث كباش فقط يجلسون خلف آلهة أخرى. صورت بردية *Greenfield* في منظريها خمسة كباش ، يرتدي الأول قرص الشمس الثاني تاج الآتف والثالث الريشتين. والاثنين الباقيين بدون رموز.

منظر A15 شكل(36)

يتكون المنظر عادة من ثلاثة عناصر :القط، والثعبان، والشجرة المقدسة. يصور المنظر قط هليوبوليس العظيم الذي يحمي شروق الشمس يذبح الثعبان أبوفيس أسفل شجرة الأشد. لم يكن من المعتاد ظهور القط في المناظر كحيوان وديع وهادئ ولكن كحيوان قوي وعنيف، وبصورة متوحشة أحيانا، عادة يصور القط ظهره مقوّس ليُظهر نفسه بمظهر أكبر أمام خصمه وفي وضعية تهديد، ويطأ بإحدى مخالبه رأس الثعبان، والأخرى مرفوعة يمسك بها سكينا يقطع بها جسد أو رأس الثعبان، واستمر تمثيل هذا المنظر حتى العصر البطلمي.

صور المنظر في حوالي 11 بردية ترجع إلى عصر الدولة الحديثة تعد المناظر الملونة التي ترجع لهذه الفترة سواء على المقابراو البرديات من افضل المناظر، ورسم فيها القط عادة باللون البرتقالي والأصفر الذي يطابق لون الشمس الذهبي. وغالبا مثل مرقطا (ماعدا BM 10470،Leiden_T2) بأذنين طويلتين، جاثما على مؤخرته وذيله ملتف حول رجله، يحمل سكينا او يدوس الثعبان بمخالبه كما في بردية (Berlin_3002) وهنا ثبتت سكاكين في جسد الثعبان (شكل 36–أ).

صور الثعبان مرقطا بنقط سوداء او يحده خط اسود بينما لون جسده بالارجوان اوالابيض وفي بردية(London_BM_9901) لون بالأزرق. صور الثعبان زاحفا على الارض وصور جسده بلفة واحدة وغالبا بطيتين او اكثر واحيانا يلتف حول القط. و في هذه الفترة نادرا ما اقترنت شجرة الاشد بالمنظر(خاصة على البرديات حيث ظهرت مرتين فقط حتى الآن، بينما شاعت في مناظر المقابر).

صور المنظر في هذه الفترة أحيانا بعد منظرA12 وياتي بعده منظر الأوزة والصقر (B2a–b) مثل (BM10471)، أو جاء بعده منظر يمثل المتوفى متعبدا للشمس B1a. أو جاء المنظر بين منظر قارب الشمسB5a–b وA14b ، واقترن احيانا بمنظر الألوهيات (B1e) او منظر A14a وشاع ذلك في برديات العصر البطلمي والمتأخر ليبدو كانهم يرتبطون بالحدث او يراقبونه.

صور المنظر في بردية *Nḫt* (London BM EA 10471 + 10473) نهاية الأسرة الثامنة عشرة، بين منظر حورس الصقر على قاعدة على اليسار، ومنظر A12b. صور المنظر القط المرقط ملونا بالبرتقالي والأصفر، ممسكا بإحدى يديه الأماميتين السكين ويقربها من رأس الثعبان، الذي صور مرتفعا عن الأرض ولون جسده الذي يظهر بلفتين باللون الأزرق والأسود. ونلاحظ حذف الشجرة.

صور المنظر في بردية *Nḫt-ʿ-Imn* (*Berlin 3002*) من الأسرة التاسعة عشر بين منظر(A12b): أبناء حورس حول الصندوق (لم يبقى منه الا بقايا) ومنظر صاحب البردية متعبدا لعلامة" الأفق *ꜣḫ.t* (على اليمين) يقوم القط بتقطيع الثعبان بسكنتين، واحدة منهما يحملها بقدمه الأمامية والأخرى بقدمه

الخلفية، إلى جانب سكينتين رشقتا مباشرة في الجزء الخلفي من جسد الثعبان. ويشير شكل الثعبان هنا الى مخصص اسم أبوفيس (W6). هنا ايضا الشجرة غير موجودة.

صور المنظر في بردية (Leiden T 2) من الأسرة 19، بين منظر المتوفى متعبدا للأفق 3ḫ.t ومنظر أرواح البا. يصور المنظر الملون القط المرقط باللون الأصفر الداكن يضغط بمخلبه على رأس الثعبان على الأرض، ويقطع جسده بسكين يمسكه في يده الأمامية. رسم الثعبان بحجم كبير وبثلاث طيات مرتفعة، لون جسمه بالأزرق والأسود. وهنا أيضا حذفت الشجرة.

يعتبر منظر بردية Hw-nfr (London BM EA 9901) من الأسرة 19 من أتقن المناظر وأجملها. صور القط مرقط وملون باللون الأصفر يضغط بمخلبه الأيمن على رأس الثعبان ويمسك باليسرى سكين يقطع بها رأس الثعبان ويظهر نقاط من دم للتاكيد على اصابته. لون الثعبان بالأزرق الداكن ونقط سوداء، وصور جسده بطيتين وتظهر هنا الشجرة المقدسة بحجم متوسط ومورقة بأوراق خضراء. يأتي المنظر في نهاية مناظر النعويذة 17، ويسبقه منظر A14b.

صور منظر بردية آني(BM 10470) متقنا أيضا فالمنظر ملون وتظهر به العناصر الثلاثة: صور القط هنا أسفل الشجرة ولون جسمه باللون الأرجواني، يقطع القط رأس الثعبان وتظهر نقاط دم بالقرب من رقبته، مثل جسم الثعبان بطية واحد فقط. صورت شجرة išd بدون تفاصيل وحدد فقط شكلها الخارجي بنقط سوداء ولونت من الداخل بلون اخضر فاتح. جاء المنظر بين منظر لثلاثة آلهة يمسكون السكاكين ومنظر با رع وأوزيريس، بين عمودي الـ ḏd.

يمثل منظر بردية (**Dublin 1661**) الأسرة التاسعة عشر حالة فريدة من نوعها. فقد صور الثعبان يلتف بشكل دائري حول القط ليبدو القط في منتصف حلقة الثعبان. صور القط يضغط بإحدى مخالبه على رأس الثعبان، والأخرى يمسك سكينا يقطع بها رأسه، وتظهر شجرة išd خلف القط. جاء المنظر بين منظر A14b" ارواح الآلهة" وبين منظر قارب خبري A5 a–b.

صور القط في بردية (Leiden T4) الأسرة العشرون، في هيئة مختلفة نوعا ما عن مناظر البرديات الأخرى حيث يظهر هنا اكثر وحشية ولسانه خارج فمه، وصور يضغط بمخلب واحد على رأس الثعبان، والأخرى يمسك بها سكين لقطع رأسه. رسم جسم الثعبان بثلاث طيات. يظهر الجزء الأسفل من جذع الشجرة خلف الثعبان. صور المتوفى واقفا متعبدا أمام المنظر.

تحتوي البرديات الأخرى على بقايا للمنظر مثل أجزاء من القط والثعبان. صور القط بشكل غريب في بردية (Brooklyn 351448+351464) حيث مثل شعر ابيض في وجهه حول ذقنه، ويمسك بكلتا يديه على ما يبدو السكين. وفي بردية ((Privatsammlung Glenn Janes 6(e) يظهر جزء من القط يمسك سكين باحدى مخالبه. وفي باقي البرديات ظهرت اجزاء من الثعبان وصور بحجم كبير.

صور منظر القط والثعبان في **عصر الانتقال الثالث** على البرديات سواء التي استمرت بتقاليد الدولة الحديثة او غيرها من الطرز، و ظهر المنظر على احدى البرديات بمفرده معبرا عن مناظر التعويذة السابعة عشر. وهنا قلت المناظر الملونة فمنذ الأسرة 20 توقفت المناظر الملونة وتحولت تدريجيا إلى رسم تجريدي انتشر خلال العصور اللاحقة.

صور منظر بردية *Mw.t-m-wja* (Berlin 3157) القط يضغط باحدى مخالبه رأس الثعبان على الأرض، والأخرى يقطعه بالسكين. تظهر شجرة *išd* خلف القط. جاء المنظر في نهاية مناظر التعويذة، بينما صور قبله المتوفاة *Mw.t-m-wja* تتعبد لسبعة آلهة .

بردية (Cologny C) من منتصف الأسرة الحادية والعشرين. صورت مناظر التعويذة 17 في ثلاث وحدات يفصل بينهما بأعمدة من النصوص. صور منظر القط والثعبان في الجزء الثاني مع الإلهة إيزيس ونفتيس خلفهما قارب خبري. مثل القط هنا يضغط باحدى مخالبه رأس الثعبان على الأرض، يقطعه بالسكين بالأخرى. تظهر شجرة الآشد خلف القط. مثل الثعبان هنا بحجم ضخم حيث ينحني جسمه في ثلاث طيات، ومثل القط مرقط.

وفي منظري بردية *Nsj-t3-nb.t-išrw* London BM EA 10554 (Greenfield) من عصر الإنتقال الثالث (الأسرة الثانية والعشرون). صورت صاحبة البردية تتعبد أمام المنظر، ظهر القط يضغط بإحدى مخالبه على رأس الثعبان على الأرض ويمسك بالأخرى سكين يذبح به الثعبان، وفي المنظر الأول صور رأس الثعبان يتجه للخلف ويظهر الثعبان بثلاث طيات، بينما صور في المنظر الثاني بطيتين فقط. صورت شجرة *išd* خلف القط. يأتي المنظر بين منظر الآلهة برؤوس الكباش وبين منظر A13e، رسم المنظر بخطوط تجريدية دون تفاصيل في الجسد لكل من الثعبان والقط.

وفي طراز المجموعة الثانية (طراز BD.I.2 طبقا لـ Niwinski [1])، توجد خمس من البرديات المتشابهة (**Cologny_CI**، **Cologny_CII**، **London_BM 9948**، **Turin_1818**، **St.Petersburg_18587**) جاء بهم منظر القط والثعبان في بداية منظر التعويذة 17 بعد المنظر الإستهلالي ويأتي بعده منظر قارب الشمس وايزيس ونفتيس. مثل المنظر بخطوط تجريدية باللون الأسود وبدون تفاصيل. صور القط بخطوط بسيطة غير متقنة مرتكزا على قدمه الخلفية يضغط باحدى مخالبه على رأس الثعبان على الأرض، وممسكا بالأخرى بسكين يقتل به الثعبان، صور جسم الثعبان غالبا بثلاث طيات، ورسم بخط واحد ماعدا بردية (**Cologny_CII**) مثل جسده بخطين. صورت شجرة *išd* في جميع المناظر خلف القط، وغالبا رسمت الجذوع فقط أو رسم خط تحديد للشجرة ونادرا ما رسمت الأوراق.

وفي بردية (Cairo S.R. VII. 11496) من الأسرة الحادية والعشرين وهي ضمن مجموعة "البرديات الأسطورية صور من الفصل ال17 منظر القط والثعبان وهنا صورت قطة بشكل أنثوي حيث (يظهر

[1] Niwinski , (1989). 113-118

ثديها) تذبح ثعبان متعدد الطيات وتظهر قطرات من الدم تخرج من رقبتة، وصورت شجرة *išd* خلف الثعبان وتظهر هنا بحجم كبير ولونت أوراقها باللون الأخضر وجذوعها باللون الأحمر.

استمر تصوير منظر(A15) في العصر المتأخر والعصر البطلمي بنفس التقاليد تقريبا والعناصر الثلاث الفعالة للمنظر (القط والثعبان وشجرة الـ *išd*) مع وجود بعض الإختلافات أهمها.

- صور القط غالبا بدون سكي ويظهر عادة يضغط بمخلبه رأس الثعبان، وأحيانا يبدو واقفا أمام الثعبان بدون اي فعل عدواني واضح. ويقبض القط احيانا بفمه على شيء ما ربما فرع من الشجرة أو يشير الى قضمه جزء من جسد الثعبان؟
- استكمل المنظر بعناصر جديدة ادرجت فيه، مثل الصقر ورمز الغرب وأحيانا قرد البابون. (Berlin P. 10477 ،Chicago OIM 10486 (pMilbank).

لون القط في البرديات الملونة (العصر المتأخر حتى العصر البطلمي المبكر) باللون الأصفر(ربما لإرتباطه بإله الشمس)، ونادرا ما مثل مرقط، ولون أحيانا باللون الأخضر. بينما لون الثعبان في أغلب المناظر باللون الأحمر، ماعدا بردية (**Colon Aeg. 10207**) لون باللون الأصفر مثل القط والشجرة، وفي بردية (**Heidelberg Universität 566**) مثل مرقطا مثل القط أيضا. فيما عدا ذلك فقد شاعت المناظر التجريدية أحادية اللون (اللون الأسود فقط) منذ هذه الفترة. ونلاحظ أنه نادرا ما مثل القط مرقطا كما في بردية (**Frankfurt SUB 1**). تبدو نسب الوجه والجسم للقط غير دقيقة والملامح غير واضحة. ومثل الثعبان بخط واحد أو خطين مزدوجين، وبحجم صغير بالنسبة للقط وغالبا مثل جسده بطية واحدة أو اثنين ونادرا بثلاث طيات فلم يعد شائعا تصويره بحجم ضخم كما في مناظر الدولة الحديثة، ونادرا ما صور الثعبان مرشوقا بالسكاكين ظهر حتى الآن مرة واحدة (**New York MMA 35920**).

صور القط في بردية (**Louvre_N 3094**) بشكل يبدو أقرب لشكل الكلب؟ فالأذن طويلة ويمتد يضغط بمخلبيه على رأس الثعبان. بينما في بردية (**London_BM 10037**) يظهر القط بملامح أسد (ربما كان مقصودا) يضغط بمخلبه على رأس الثعبان الذي مثل جسده بحجم صغير جدا وبطية واحدة، ويرتفع عن الأرض.

مثلت شجرة الـ *išd* بحجم أكبر تقريبا وبشكل طولي ، وبصورة أكثر تفصيلا حيث حددت الأوراق والجذوع وظهرت في البرديات الملونة باللون الأخضر والأصفر وجاءت في أغلب المناظر خلف القط.

نلاحظ منذ هذه الفترة اقتران منظر القط بكل من علامة الغرب (**B0**) والقرد الذي يهلل للشمس ضمن منظر(**B5**)، حتى دمجا في بعض المناظر، وصور الصقر ناشرا جناحيه على حامل بدلا من

علامة الغرب وأمامه القرد، وفي بردية (**Privat MacGregor 525 ،New_York_MMA35920**) صور القرد أسفل الحامل «Γ «

لم يختلف منظر القط والثعبان في العصر البطلمي كثيرا عن الفترة السابقة، فنادرا ما صور القط ممسكا بالسكين يرشقه في جسد الثعبان، وعادة صور ضاغطا باحدى مخالبه او بكلاهما معا على رأس الثعبان. صور القط في بردية (Louvre N. 3087) يسحب رأس الثعبان الذي يلتف جسده بشكل حلقة بمخلبه الى الأرض، والآخر يشد به الذيل. وصورت برديتي (Chicago_OIM_10486، Cairo_JE95859(SR_IV958)) السكين مرشوقا في جسد الثعبان.

صورت اغلب المناظر بخطوط تجريدية سوداء، وبدون تفاصيل او اتقان ونادرا ما صور القط او الثعبان مرقطا، وفي بعض المناظر لون الثعبان باللون الاحمر.

صورت شجرة *išd* الدائرية بجانب تصوير الشجرة الطولية وظهرت بتفاصيل او رسم مجرد خطوط افقية تمثل الاغصان والأوراق، وحذفت احيانا من بعض المناظر، وفي بردية (Cairo JE. 97249) حذف منظر القط وصور كل من با رع وأوزير فقط مع شجرة الأشد، وربما يرجع ذلك لإقتران منظر ذبح القط للثعبان في هذه الفترة بمنظري A14a و B0 ، ووصلت لحد تداخل عناصر هذه المناظر فنجد احيانا يصور با رع وبا أوزير أسفل شجرة *išd*.

استمر اقتران كل من علامة الغرب منظر(B0) والقرد أو دمجهما مع المنظر كما في بردية (**Cairo_JE_95859_(SR_IV_958)_1**). صور منظر (**OIM 10486**) بدلا من شجرة *išd* ، شكل «Γ « كسقف "أو (خانة)، يحوم فوقها الصقر بجناحيه ويوجد أسفلها كل من قرد البابون وراء الثعبان والقط، وربما يشير هذا الشكل إلى الشرق أو السماء. وفي بردية (**10477 Berlin**) صور القرد أسفل Γ وفوقه الصقر وجاء منظر القط والثعبان اعلاهما. وفي منظر بردية (**London_BM_10479**) صور القرد اسفل مربع وفوقه الصقر وخلفه منظر القط والثعبان بدون شجرة الآشد. وكذلك بردية(Yverdon_1) منظر القط مفقود وبقي جزء من الثعبان.

المقابر

انتشرت مناظر الفصل ال17 من كتاب الموتى في مقابر دير المدينة منذ النصف الثاني من الدولة الحديثة. وكان منظر القط والثعبان من المناظر الأكثر شعبية (جنبا إلى جنب مع منظر لعبة SNT ومنظر الأسدين). ظهر المنظر في 7 مقابر حتى الآن بعضها مناظره غير منشورة:

- **مقبرة TT1**[1]، يقع المنظر على الجدار الشرقي من الممر المؤدي إلى الغرفة الداخلية ويصور القط يقطع رأس الثعبان أمامه ومثل جسد الثعبان بطيتين. ظهرت شجرة وراء القط.

[1] PM 2I.1, 1–5.

- **مقبرة TT 10**[1]،الأسرة 19، وضع المنظر على لوحة على جدار المقصورة (غير منشورة).

- **مقبرة TT 32**[2]، تعرض المنظر لأضرار بالغة. صور القط يضغط على رأس الثعبان باحدى مخالبه، والآخرى يقطع بها رأسه. مثل جسد الثعبان بثلاث طيات وصورت الشجرة خلف الثعبان.

- **مقبرة TT 216B**[3]، صور القط ممسكا بسكين كبيرة، يقطع بها رأس الثعبان، الذي مثل بطيتين. صورت الشجرة خلف القط.

- **مقبرة TT292** [4]، با شدو ، دير المدينة غير منشورة.

– **مقبرة TT335**، نخت آمون، يضغط القط بمخلبه رأس الثعبان الذي يبدو انه مثل مقطوع ويتساقط من الدماء، ويمسك القط باليد الأخرى سكين يقطع به جسد الثعبان ذو الثلاث طيات وتوجد سكينتان مرشوقتان في جسده وتتساقط الدماء من مكانهما ويرافق المنظر نص وصف القطة: "القطة العظيمة هيئة رع" بينما "أبوفيس هو عدو رع". ʿ3pp ḥftj n Rʿ

منظر مقبرة TT359، صور القط يطأ رأس الثعبان باحدى مخالبه ويقطع بالأخرى جسده بالسكين، يبدو القط هنا كأرنب أكثر منه قط، صورت شجرة الآشد بين طيات جسم الثعبان.

<u>التوابيت :</u> صور منظر A15 على تابوتين فقط يرجعان لعصر الانتثقال الثالث.

1– تابوت ((Cairo JE 29665 (CG 6076))[5] –الأسرة 21 . جاء المنظر الملون في الجزء السفلي من الجدار الخارجي للتابوت(المنظر الرابع)، صور القط يضغط باحد مخالبه على رأس الثعبان ويقطع رأسه بالأخرى، صور الثعبان بثلاث طيات يلتوى جسده على فروع شجرة الآشد.

2 – تابوت ((Turin 2238 (CGT 10106b))[6]. الأسرة 21، صور المنظر اسفل قدم الإلهة نوت. يضغط القط باحد مخالبه على رأس الثعبان الذي صور جسده بطية واحدة وصور خلفهما شجرة الآشد.

---

[1] PM [2]I. 1, *20-21*.
[2] PM 2I. 1, *49−50*.
[3] PM I[2]. 1, 312-315, Saleh 1984,18–19; Bruyère 1925, pl. XI, 2;Pinch 2002, 107, fig. 22.
[4] PM 2I. 1 ،374-376; Saleh ،1984 18 ،ANM. 88
[5] Niwiński A. (1996.). 105, fig. 82
[6] Niwiński A. *(*2004). 62−80

منظر B1a (شكل 37أ)

يصور المتوفى يتعبد للشمس التي تشرق في الأفق، ظهر المنظر حتى الآن على برديتين فقط من الدولة الحديثة، وتصور بردية (**Berlin 3002**) المتوفى واقفا متعبدا للشمس في الأفق، لونت الشمس باللون البرتقالي الفاتح والأفق بدرجة أغمق(أكر). صور المتوفى في بردية (**Leiden T2**) راكعا متعبدا للشمس التي لونت باللون الأصفر وصور الأفق ليبدو كتل يعلوه قرص الشمس.
صور المنظرين بعد منظر A15 ربما اشارة لشروق رع بعد المعركة الليلية وقتل الثعبان، كما جاء بعدهما منظر B2 الصقر والأوزة (بردية**Leiden T2 يفصل بينهما مجموعة من الألوهيات**)، ربما لارتباط البيضة التي ذكرت في النص بهذا المنظر، وبالأوزة في المنظر التالي.

منظر B1b (شكل 37ب)

يمثل شخص أو إله واقفاً رافعاً ذراعيه لأعلى حاملا علامة السماء، وجد المنظر في عدد قليل من البرديات (L3079 وL771C. و**Cologny CIV**)، صورت الهيئة في بردية (**L3079**) كرجل رافعا السماء بيديه بينما في بردية (**L7716**) مثل برأس ثعبان، وفي بردية (**Cologny CIV**) برأس حور.

منظر B1c (شكل 38)

ظهر هذا المنظر فقط في بردية (**London BM EA 10554 (Greenfield**) ، و يصور أربعة آلهة هم[1].

1) حور، لديه راسين تحمل واحدة الحق والأخرى للباطل."

2) "حور واقفا: الأقدم، الرئيسي في ليتبوليس".

3) "جحوتي" جالسا بهيئة مومياائية.

4) "نفرتم" جالس يرتدي تاج باربع ريشات.

5) "سوبد" برأس صقر، جالسا بهيئة مومياائية.(صورت سيدة بدلا من الصقر احيانا؟)

ربما كان منظر بردية (**Leiden_ T4**) شكل(1-أ)، وهي من سقارة و ترجع للأسرة العشرين مقدمة لهذا المنظر، حيث تظهر أربعة آلهة لكن للأسف أغلبهم وجوههم غير واضحة ماعدا اوزير، ويظهر خلفه إله يعلو رأسه أربع ريشات ربما نفرتم الذي ظهر بعد ذلك، وخلفه اله جالس يظهر جزء من الريشة التي تعلو رأسه ربما سوبد، ويتقدمهم اله جالس يعلو رأسه قرص الشمس ووجهه غير واضح، ويمسك كل منهم علامة الحياة وأمام كل منهم حامل عليه اناء وفوقه زهرة لوتس وأمام هذه الآلهة المتوفى راكعا في وضع تعبد وخلفه زوجته ممسكة السيستروم. والمنظر ثاني مثل حورس ذو الريشتين وخلفه إله في هيئة طفل عاريا ذو رأس صلعاء ومشوه الأعضاء بأرجل مقوسة وبطن منتفخة وظهر بارز، ممسكا بسكين وربما يمثل الباتك[2] ، وأمام حورس ذو الريشتين اله بالتاج الأبيض، ممسكا سكين(ربما أوزير أو باباي)، وأمامه حيتان احداهما بالتاج المزدوج. (ربما كانت مناظر هذه البردية تعد مرحلة انتقال بين منظر التعويذة في الأسرة التاسعة عشر والأسرة 21 وما بعدها لما تحتوي من هيئات غريبة ظهرت بعد ذلك).

منظر B1d

يمثل أوزير جالسا ويرتبط بالمنظر التالي.

---

[1] Mosher, M. (1990).174.

[2] ألوهية ذات طبيعة خيرة و نافعة بالرغم من هيئته المرعبة تساعد الناس وخاصة الأطفال وتقوم بالحماية ضد الثعابين وقوى الشر والأمراض، وربما يمثل شكلا من أشكال الطفل الشمسي المنتصر ، حيث ظهر مصاحبا لرموز الشمس مثل الجعران وثعبان الكوبرا. (ربما يفسر ذلك وجود حيتا الكوبرا في المنظر). عزة فاروق، الإله بس ودوره في الديانة المصرية.القاهرة 2006،ص 77-78. للمزيد هن الباتاك انظر: Spiegelberg, (1925), 8-11,

منظر B1e (شكل 39)

يتكون المنظر من آلهة بهيئة مومياء جالسة. ويتغير شكل الآلهة وعددهم ففي بردية (Leiden T2)، صور أربعة آلهة بهيئة مومياء جالسة يظهر بينهم اوزير وجحوتي بوضوح يليهم إله برأس صقر وإله برأس أدمي.

وفي بردية آني (**London_BM 104709**) صور ثلاثة آلهة احدهم برأس صقر واثنين بهيئة آدمية يحملان سكين.

ظهر جحوتي في الجزء المتبقي من المنظر في بردية (**Moskau_PM_1b,14**) وربما جزء من المنظر السابق، وفي بردية (**Leiden_RO_T4**) صور إله جالس برأس نسر والذي ظهر بعد ذلك مقترنا بالإله ذو الهيئة الغريبة والذي عرف مدجد.

شاع خلال عصر الانتقال الثالث تصوير هيئة غريبة (شكل 40)، بجسم مستطيل وقمة دائرية، أو جسم مخروطي له أطراف آدمية بدون رأس وله عينان كبيرتان محدقتان ويحيط بجسده من الوسط تقريبا حزام. صور غالبا مزين بعصابة الرأس فوق العينين أو أسفلها، وفي بردية (**Greenfield**) صور بدون عصابة الرأس.

صور على عدد من برديات هذه الفترة فقط(ظهر الـ ***Madjed*** في 9 برديات ، 6 منهم في سياق نص التعويذة 17)، يعتبر من بين أهم المستجدات التصويرية التي تميز مناظر التعويذة 17 في الأسرة 21، وهي صورة غير معروفة في عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر. ويبدو انها ظهرت على برديات نشأت معظمها من نفس الورشة بطيبة [1]. ظهر مقترنا بحورس ذو الرأسين، والإله برأس نسر، وجاء قبله غالبا منظر البقرة السماوية(منظر A12a) وخلفه منظر(A13a) انظر وأحيانا يصور مع عدد من الآلوهيات المختلفة (شكل40)(Cairo JE.95658(SR IV))، وهنا صورت الـ *b3* أمامهم في وضع تعبد. وجاء قبل منظر الأوزة والصقر(***Greenfield***) ، أو بعدهم Cairo JE. 95637 (a-d (SR.IV 528). ظهر هذا الكائن مرتين في بردية (***Greenfield***). يتعبد له المتوفى.

منظر B2 (شكل 41)

منظر الأوزة (B2a) والصقر(B2b) (في أغلب المناظر تأخذ البطة مكان الأوزة). ظهر المنظر حتى الآن على ثلاث برديات فقط من الدولة الحديثة وثمان برديات ترجع لعصر الانتقال الثالث. صور

[1] Niwinski, A(.1989). 122.

المنظر الصقر فقط واقفا ناشرا جناحيه فوق واجهة المقبرة في بردية (BM_10471) من بداية الأسرة التاسعة عشر، وفي بردية (Leiden_T2) صور الصقر محلقا فوق الأوزة، وفي بردية (Berlin_3002) صور الصقر على قاعدة وأمامه الأوزة.

صور المنظر في عصر الانتقال الثالث بالصورة السابقة (الصقر محلقا فوق الأوزة) (BM EA 10554)، بينما صور الصقر والأوزة على البرديات الأخرى يقفان على قاعدة مستطيلة ومنخفضة احيانا تشبه واجهة الصرح، صور الصقر بحجم اكبر من الأوزة واقفا خلفها ناشرا جناحيه.

يوجد منظران من برديتين العصر المتأخر والعصر البطلمي (Berlin10477، Privat MacGregor 525) من أخميم، صور فيهما طائر يشبه الأوزة مع طائر البنو خلف سرير المتوفى.

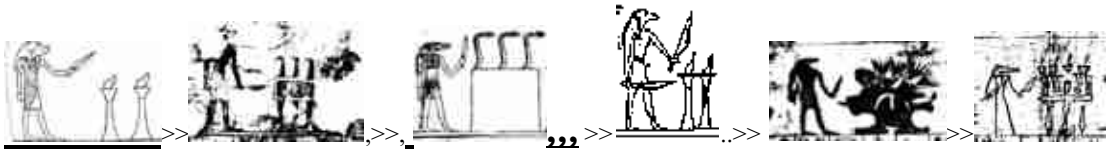
منظر B3a–b (شكل 42)

ظهر هذا المنظر في بردية (**London BM EA 10554 (Greenfield**) فقط حتى الآن. ويصور ألوهية برأس كلب وحواجب آدمية وأمامه اله جالس برأس انسان. وهناك برديتين من العصر البطلمي صور فيهما منظر مشابه لهذين الإلهين (**Oslo_Lieblein،Mailand E 1028 a**) .

منظر B4 (شكل 43)

يمثل إله برأس كلب او برأس تمساح يحمل سكين، ويقف أمام مذبح أو شعلة أو مائدة قرابين.

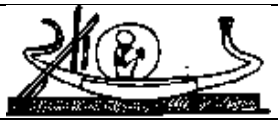
صور الإله في الأسرة 19 بوجه كلب ممسكا بسكين واقفا أمام حاملين يعلو كل منهما اناء به شعلة، جاء المنظر غالبا بعد منظر(B2)، أو (A13a). وفي بردية (**Leiden_RO_T4**) من الأسرة العشرين صور أمامه بحيرة اللهب. ومنذ الأسرة 21 استبدل رأس الكلب برأس تمساح كما في بردية (**London BM EA 10554 (Greenfield**) حيث صور الإله واقفا برأس تمساح، متوجها بسكين أمام المذبح الذي يعلوه ثلاث ثعابين [1]. بينما صور في بردية (**Cologny_C**) أمام مائدة قرابين يعلوها زهور لوتس بحجم كبير وخلفه الصقر والأوزة صور ايضا خلفه الصقر والاوزة وامامه مائدة قرابين.



[1] ربما يرمز رأس التمساح للإله ست، الذي يشار إليه في فقرة انه يخشى من *imy gaby*

منظر (B5a-b)

يمثل هذا المنظر قاربي الشمس الذي يحتوي احداهما على اله الشمس في صورة خبري، والذي يصور غالبا بهيئة أدمية برأس جعران أو كجعران كامل[1]، بينما القارب الثاني صور به شخص جالس يمثل آتوم مرتديا التاج المزدوج والذقن الإلهية، ومنذ العصر المتأخر يتم استبداله احيانا بالإله رع حور آختي الذي يصور برأس صقر يعلو رأسه قرص الشمس(احيانا تحيط به الحية) ويكون احيانا بداخله الجعران، وفي العصر البطلمي أضيف الهلال لقرص الشمس الذي يعلو رأسه.

B5a	B5b	
		

صور الإله غالبا وحده في القارب ونادراً ما يرافقه عدد من الآلهة خاصة في عصر الانتقال الثالث، ويقترن بمنظر القارب القردة المهللة وايزيس ونفتيس والمتوفى يتعبدون للاله. واحيانا يظهر اشخاص يرقصون أمام القارب او يهللون بقدوم الإله (شكل 44).

الدولة الحديثة

صور المنظر غالبا قرب نهاية البردية وبعد منظر الأرواح السبعة أو منظر القط، وغالبا يصور قارب فوق علامة السماء أو قاعدة مستطيلة ملونة باللون الأزرق لتمثل البحيرة وتموجاتها لترمز إلى البحر السماوي أو مياه العالم السفلي. ونلاحظ أنه غالبا ما حذفت ايزيس ونفتيس في هذه الفترة، وشاع تصوير المتوفى متعبدا.

صور قارب (B5a) يتوسطه الإله بجسم آدمي ورأس خبري ويمسك احيانا علامة الحياة عنخ. ومثلت مقدمة المركب بالحصيرة عليها طائر الـwr أو طفل صغير يضع اصبعه في فمه وصور المجداف في مؤخرة القارب ومعها علامة . صور في بردية آني حامل عليه اناء يعلوه زهرة لوتس متفتحة. ويقترن بهذا المنظر غالبا منظر قردين يهللان لاله الشمس واحيانا ترافقهما علامات مثل عين الأوجات او النجمة كإختصار لكلمة عبادة*dw3*. وفي بردية (Dublin_TC_1661) صور أمام اله

[1] يعتبر إحلال رأس الإنسان بحيوان كامل نادر في هيئات الآلهة المصرية. فغالبا توضع السمة المميزة للاله كرمز على الرأس البشري هو أقرب إلى القاعدة، مثل العقرب فوق رأس سلكت، الزهرة لنفرتوم، عرش إيزيس وريشة ماعت على الرأس. اما بالنسبة لخبري فيتم استبدال الرأس كله بجسم الجعران كاملا حيث من الصعب تمثيل رأسه استبدال الرأس فقط نظرا لصغر حجمه وعدم وضوح تفاصيله أو يصور بشكل كامل إله كخنفساء.

الشمس حتحور وجحوتي، وخلفه حور يمسك بالمجداف، وتقف أمام القارب ايزيس تلوح بيدها وحذف كل من نفتيس والقردة.

صور قارب (B5b) يتوسطه قرص الشمس غالبا بحجم كبير ومؤخرة القارب الدفة. ويرتكز قرص الشمس مباشرة على القارب غالبا صور قرص الشمس بمفرده، واحيانا يصور أمامه علامة Sms أو تاتي في الخلف مع الدفة. وفي بردية (**Moskau_PM_1b,14**) يعلو قرص الشمس عيني الوجات.

صور مرة واحدة قارب يحتوي على مقصورة تشبه التي صورت في كتب العالم الآخر.

<u>عصر الانتقال الثالث</u>

اقتصر في هذه الفترة على تصوير قارب واحد وهو قارب (B5a) الذي يحتوي على الإله خبري. وفي البرديات التي تتبع تقاليد الدولة الحديثة صور بنفس الهيئة تقريبا سواء الإله الذي مثل بجسم آدمي وراس خبر يجلس على القارب مباشرة أو على قاعدة اما القارب فمثل على بحيرة ومثلت مقدمة المركب بالحصيرة عليها طائر الـwr أو طفل صغير يضع اصبعه في فمه وصور المجداف في مؤخرة القارب ولم تظهر علامة . صور في بردية (Cologny_C) كل من جحوتي واله براس صقر واله آخر معه ربما حو وسيا. وغالبا ما صورت ايزيس ونفتيس سواء باتجاه القارب او في مقابلته بينما حذفت القردة احيانا. وفي برديات المجموعة الثانية ظهر المنظر بين منظري القط ومنظر الأوزة والصقر. وغالبا ما صورت آلهة مرافقة لخبري الذي صور بالهيئة السابقة الى جانب تصويره بشكل جعران. وصورت ايزيس ونفتيس امام القارب في كل المناظر.

<u>العصر المتأخر حتى بداية العصر البطلمي</u>

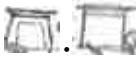
صور منظري قارب الشمس مرة أخرى معا ولم يقتصر على تصوير قارب واحد الا في بعض البرديات المختصرة او المتداخلة ان لم يحذف المنظرين،

صور قارب منظر (B5a) هنا هيئات مختلفة فمنها ما استمر على الشكل السابق حيث مثلت مقدمة المركب بالحصيرة عليها طائر الـwr أو طفل صغير يضع اصبعه في فمه وصور المجداف في مؤخرة القارب أو اخذت شكل نبات البردي او شكل المنجل. وغالبا ما صور الاله برأس خبر المجنح .

منظر B5d (شكل 45)

ظهر هذا المنظر منذ العصر المتأخر ضمن المناظر التي اضيفت بعد التنقيح الصاوي ويمثل شخص يحمل الصندوق وخلفه انوبيس بهيئة آدمية وراس ابن آوى ليبدو كأنه كاهن يرتدي قناع هذا الإله. يتوسط المنظر غالبا مركب رع من جهة ومنظر أوزير والسيدة المنحنية من الجهة الأخرى. يرتبط المنظر بالفقرة التي ذكرت قارب الشمس والقردة المهللة اي بالفقرة التي ترتبط بالمنظر السابق. نلاحظ اتجاه الشخص وانوبيس ناحية قارب رع واحيانا يتجه المنظر ناحية السيدة المنحنية او منظر اوزير جالسا الى مائدة القرابين. وغالبا ما يتجه الاثنان نفس الإتجاه ماعدا بردية(London_BM_10479) يتجه كل منهما عكس اتجاه الآخر. صور المتوفى احيانا متعبد أمام المتوفى حاملا الصندوق وخلفه أنوبيس.

ظهر الشخص الحامل للصندوق بدون انوبيس(New_Brunswick) (London_BM_10844) في آخر التعويذة وخلفه منظر التعويذة 18، وأمامه صندوق انوبيس وأبناء حور بهيئة الأواني الكانوبية، صور انوبيس بمفرده حاملا الصندوق (Louvre_N_3295) أو أمام صندوق الذي تعلوه راس ادمية كما في بردية (Louvre_N_3100) ، وفي بردية (Mailand E 1028 a) صور انوبيس جالسا بمفرده بدون الصندوق او المتوفى. صور انوبيس حاملا للصندوق بدلا من المتوفى الذي حذف من المنظر بردية (Louvre_N_3295)

صور الصندوق الذي يحمله المتوفى كصندوق ذو قمة مقبية: أو مستوية  .

أو تبدو كواجهة مقصورة .

صور المنظر على لفائف المومياء بنفس الصورة السابقة وفي القطعة (Berlin_P_3064) صور انوبيس حاملا للصندوق بدلا من المتوفى الذي حذف من المنظر.

منظر B5e (شكل 46).

صور أوزير بهيئة مومياائية جالسا على مقعد او على الأرض ممسكا الواست او الصولجان والمذبة مرتديا تاج الآتف أو التاج المزدوج ونادرا التاج الأحمر، صور المتوفى غالبا متعبدا له وصورت احيانا ايزيس خلفه تمد يدها باتجاهه. صور اوزير احيانا بمفرده بدون المتوفى.

صور أمام اوزير غالبا حامل بسيط يعلوه اناء وضعت عليه زهرة اللوتس ونادرا ما صورت عليها قرابين، واحيانا يتم حذف هذا الحامل ارتبط هذا المنظر بمنظر عرف بتقديم وجبة القيشاني التي تمثل عين رع لأوزير.

المنظر (C1a-d)

ظهر هذا المنظر منذ العصر المتأخر ضمن المناظر التي اضيفت بعد التنقيح الصاوي واستمر خلال العصر البطلمي. يتألف المنظر صورة لسيدة منحنية(C1a)، ترتكز بيديها على أسد رابض(C1b) وغالبا صور أسفلها جعران الخبر(C1c)، وخلفها غالبا ايزيس ونفتيس جالستان تشهدان الحدث(C1d). وهو آخر منظر في مناظر التعويذة ويتبعها غالبا منظر التعويذة الثامنة عشرة. نلاحظ انه يوجد أحيانا عدم ترتيب في تتابع عناصر المنظر، أو استبدال أو تكرار لاحد العناصر او للمنظر باكمله، واحيانا استبعاد احداها بسبب نقص في المساحة أو الحيز.

السيدة المنحنية: مثلت السيدة منحنية للأمام وقد اتخذت أوضاع مختلفة للإنحناء (شكل 48 ب):

الوضع الأول: تمثل السيدة تنحني للأمام قليلا وتمد ذراعيها أمامها لتلامس أو تقترب من الرجل الأمامية أو رأس لأسد الرابض امامها، واحيانا الجعران، وكان الفنان يضطر احيانا لإطالة الذراعين.

الوضع الثاني : تمثل السيدة تميل بجسدها (الجذع) للأمام ليبدو جسدها مقوسا، متكئة على أطراف أصابعها، وتمثل احيانا الذراعين طويلتان جدا.

الوضع الثالث: تمثل السيدة تنحني بشكل مستقيم وجسدها مواز للأرض.

الأسد : صور الأسد أمام واحيانا أسفل السيدة، ومثل رابضا وذراعيه الأماميتن تمتدان أمامه، وذيله ملتف على ظهره، وتستند السيدة غالبا بذراعيها على ارجله الامامية أو رأسه أو ظهره أو على ارجله الخلفية (Louvre N 3094،حيث صور الاسد بطريقة عكسية). يصور الاسد بحجم كبير نسبيا واحيانا صغير جدا مقارنة بباقي عناصر المنظر ربما بسبب قلة المساحة. صور الاسد مع ايزيس ونفتيس Omar_Pascha. واحيانا يحذف الاسد من بعض المناظر: N3063 ، Louvre N 3207,3208_3209 ونلاحظ هنا ظهور البقرة محت ورت أمام ايزيس ولكن في اتجاه مخالف لها.

خبري : صور خبري اسفل السيدة المنحنية بشكله الحيواني الكامل وبحجم كبير نسبيا وغالبا لون باللون الاسود. مثلت علامة الارض اسفل خبر(Louvre_N3081)، أو فوقه (Wien Nat Biblio 65003). مثل بدلا من الجعران نجمة (LouvreN3089)، حذف الجعران من بعض المناظر (Dublin_TC_1669, MMA35920, Berlin3161 E11078, Louvre London_BM10097, Louvre N 3100 BNFEGYP.119)

ايزيس ونفتيس: صورت كل منهما جالسة في وضع القرفصاء تتجهان ناحية السيدة المنحنية، ويعلو كل منهما رمزها وغالبا لاتظهر الذراعان (ماعدا بردية ليدن T17 ظهرت اليدان تمسك برمز الواج الذي يشير للبعث والصعود للسماء). او صورتا واقفتان تتدلى يديهما بجانبهما أو ترفع كل منهما احدى يديها لأعلى والأخرى تتدلى بجانبها أو تمسك كل منهما الواس (BM10558)، واحيانا يتم حذفهما من المنظر(BM 10844) .

الفصل الرابع

تحليل مناظر التعويذة السابعة عشرة

المنظر الأول: العنوان

تعد بداية التعويذة بمثابة مرحلة إنتقالية بين الحدث الذي يجسد الموت وهو دخول المتوفى الغرب وبين بعثه مرة اخرى ويعد الدخول الى الغرب رمزا للحياة الأبدية الجديدة وضمانا لنيل حياة جديدة أكثر دواما، وهي ايضا مرحلة العبور أو المرور وتعد وسيلة الإنتقال/ التحول من الوجود والحياة المادية (الجسدية)[1].. ويتم استحضار الروح (البا) للمتوفى ليتمكن من السفر دون عوائق بين العالم المادي والروحي. وقد ساعدت طقسة السنت بقدرتها على ربط الحياة والموت وكوسيلة لذلك على تسهيل حرية حركة البا ومرورها لتدخل عالم الغرب(اقليم الموتى)، وتشارك اله الشمس رحلته، وتبعث معه من جديد. وربما لذلك يبدأ الفصل السابع عشرة بمناجاة كونية للإله الخالق اتوم أو رع ، الذي يتماثل معه المتوفى. ليتمكن من الخروج من ظلمة القبر، والسفر في قارب رع في رحلته خلال العالم الآخر حتى الشروق اليومي في الأفق الشرقي من السماء، ليكون مثل رع[2].

العنوان (T1-7) (أشكال 1-10): يتكون من أربعة مناظر أساسية: (T1,2) المتوفى ذاهب او قادم من الغرب، (T3,4) رمز الغرب، (T5,6) المتوفى بمفرده أو مع زوجته في المقصورة او الخيمة يلعب السنت،(T7) طائر البا. ارتبطت هذه المناظر بنص فقرة عنوان التعويذة:

ḥ3t-ʿ m sṯsw s3ḫw prt h3t m ẖrt-nṯr 3ḫ m imnt nfrt prt m hrw
irt ḫprw m ḫprw nb mry.f ḥbʿ snt ḥmst m sḥ prt m b3 ʿnḫ in NN *m-ḫt mni.f*
tw 3ḫw n irr st tp t3 ḫpr mdt

صيغة للصعود والتحول، للخروج والصعود الى أرض الاله، التحول فى الغرب الجميل للخروج بالنهار واتخاذ أى شكل يرغب به، لعب السنت، الجلوس فى الخيمة (المقصورة)، الخروج كبا حية بواسطة فلان بعد أن يرسو (يدفنه)،هذا مفيد (حتى) للشخص الذى يفعل هذا (يتلوه)على الأرض.

رمز الغرب امنتت

صورت التعويذة السابعة عشرة في بداية مناظرها علامة الغرب بجانب المتوفى وذكر الغرب في بداية النص:" الخروج من مملكة الموتى والعودة اليها وأن يصبح من الأبرار في هذا الغرب الجميل. يشير رمز الغرب (امنتت) الى المدخل إلى الغرب، حيث تغيب الشمس ويوجد المتوفى في الحياة الآخرة [3]. وغالبا ما يشار الى مملكة الموتى بصفة عامة بكلمة الغرب وهو مكان يفضله الموتى في مقابل الشرق باعتباره مكانا للأبرار يحرم دخوله الأشرار والمذنبين[4]. كما تشير إمنتت الى إلهة الغرب التي

---

[1] Assman,J. (1983).350.
[2] Žabkar L.,(1968) 126.
[3] Helck, W., (1986).1235,

[4] ماجدة جاد، (2002)، ص 386.

رُمِزَ لها بهيئة بشرية على رأسها علامة الغرب، وهي تشخيص للغرب وتقوم باستقبال المتوفى في العالم الآخر، كانت تتم عملية تجديد الموتى في احشائها ليولدوا من جديد اذ تتخذ هيئة الإلهة الأم فهي احد اشكال حتحور قد لعبت دورا هاما في حماية اوزير واله الشمس. وحامية للموتى تقوم باستقبالهم في العالم الآخر[1]. وربما يشير تصوير الغرب هنا إلى منح المتوفى حرية الحركة في التنقل والدخول والخروج من وإلى العالم السفلي كما ذكر بالتعويذة.

لعبة السنت

صور المتوفى جالسا يلعب السنت بمفرده أو مع زوجته في خيمة أو مقصورة مثلت غالبا بالباب و الأعتاب والاكتاف والكورنيش. شبهت مقصورة الـsh بقاعة مجلس الثلاثين في قاعة محكمة العالم الآخر، والتي طبقا لنص اللعبة في بردية تورين " يدخل اليها المتوفى/ اللاعب ليؤدي طقسة لعبة السنت، والتي أصبحت رمزا للوحة السنت بأكملها. يجلس المتوفى في هذه الخيمة "الثلاثين "mb3yt" في قاعة المحكمة السماوية ليخضع للحكم اثناء عملية لعب السنت. بالاضافة لما لوحظ في عنوان منظر لعبة السنت في مقبرة امونمؤبت (TT265) توجد مقصورة الـ sh في الجبانة على مقربة من المقبرة. لهذا السبب مثلت هذه المقصورة قريبة من هيئة المقبرة ومثل طائر البا يقف عليها[2].

اخترع المصريون القدماء لعبة السنت، التي استندت على حركة قطع عبر لوحة تتكون من 30 مربع، عشرة مربعات في ثلاثة صفوف متوازية، يحرك المتسابقان القطع خلال المربعات، بحرية ليمر بعضها البعض في محاولة لكسب التفوق النهائي على حافة اللوحة[3].

سميت اللعبة بالسنت أي" المرور"، وجاءت من الفعل "SNI" يمر" واستخدمت في كل من النصوص الدنيوية والدينية المتعلق باللعبة[4].

كانت اللعبة في البداية شكل من أشكال الترفيه بلا أهمية دينية، ثم تطورت لتتحول في نهاية المطاف الى طقسة، فهي دراما للمخاطر على سبيل المثال: كان المربع الأول في الزاوية العليا من اليسار بداية لوحة اللعبة، ويمثل "بيت جحوتي"، فهو الذي يعلن وصول المتوفى إلى المحكمة ويعلن براءته، ليكون قادرا على الابحار على متن قارب عبر العالم السفلي مع الطاقم رع. من ناحية أخرى يمثل مربع 12(من اليمين)، كوكب الأوريون كشخصية في قارب برأسه يلتف إلى الوراء. كان الأوريون مظهراً من مظاهر أوزير، إله الموتى وحاكم العالم السفلي. وكان يعتقد أن صعود الأوريون في السماء ليلا يعكس صعود أوزوريس 'من الآخرة. مربع 15 في منتصف اللوحة (من اليمين) ويسمى " بيت اعادة الحياة"، صور به الضفدع رمز البعث، وفي كثير من الأحيان يجلس على مقدمة قارب

---

[1] Refai, H.(1996).24

[2] Piccione, (1990). 304.

[3] Milde, H.(1988). 89-95., Piccione, Peter A. (1980).55

ولمزيد من المراجع عن لعبة السنت انظر ايضا:.Pusch, E .(1977) 199-212.1979

[4] Piccione, P. 1990,P 200.

العالم الآخر.. كانت اعادة الحياة نعت شائع بالنسبة للمتوفى، وإشارة إلى استمرار حياته بعد الموت؛ ويواجه لاعبي السنت الواقعين على هذا المربع منعطفا او خطراً إضافيا. وهناك مأزق، في المربع 16 (من اليمين) وكان يسمى "بيت الشبكة "وهنا يحاصر اللاعب حتى يفقد دوره . ففي العالم السفلي، يدخل (الخطاة) الأشرار، أعداء رع في شباك الجلادين"، للتعذيب ويبادوا في حفر النار. وهناك ايضا "بيت تشبيب، "مربع 26(من اليسار)، وكان دائما مرغوب فيه. فله معنى مزدوج، ويشار أيضا إلى هذا المربع بورشة المومياء حيث يتم إعداد الجسم لدفنه، وتجديده، في نهاية المطاف، والحياة الأبدية. وهناك منطقة المياه في مربع 27 (من اليسار) "مياه الفوضى "Waters of Chaos" التي يطفو عليها القارب السفلي كما صعد الى السماء عند الفجر، ويُنفى المذنبون من القارب، ويغرقوا في هذه المياه. وبالتالي، يمكن أن تغرق القطعة التي وصلت هناك وتعاد إلى المربع 15 لـ "تولد من جديد". و يمثل مربع 27 الوقوع في شرك السنت النهائي ووقوع قطع اللعبة فيها يعني أنه يغرق معها ويرمي به في الماء" ولا بد من إزالة القطع التي هبطت من اللوحة. يمثل المربع النهائي، 30، اسم رع حور اختي إله الشمس عند صعوده في الفجر، ويكون عبور هذا المربع بكل القطع هو انتهاء لعبة السنت بنجاح لاعبين. والأهم من ذلك، انضمامهم واتحادهم طقسيا مع إله الشمس في حين لا يزالون أحياء، وبالتالي ضمان بقائهم واستمرارهم على قيد الحياة، ونجاتهم من ويلات العالم السفلي حتى قبل أن يموتوا. ويعادل خروج قطع السنت من اللوحة مرور المتوفى من العالم السفلي، والإتحاد مع رع، وتأليهه في نهاية المطاف[1].

لوحة لعبة السنت[2]

مع تطور الديانة المصرية وزيادة الإنبهار بالعالم السفلي، فرضت المعتقدات على لوحة اللعبة خطوات وتحركات معينة ومحددة، وبحلول نهاية الأسرة الثامنة عشرة، تحولت لوحة لعبة السنت إلى محاكاة للعالم السفلي، تصور الآلهة الرئيسية والأحداث في الحياة الآخرة. حيث بدأت الصراعات في لعبة السنت ترتبط بمخاطر الرحلة إلى الآخرة، وتحكي قصة صراع إله الشمس رع خلال رحلته في العالم السفلي بواسطة قاربه كل ليلة والقتال مع مجموعة من الآلهة والكيانات الأخرى هناك، واجتيازه العقبات[3]. ارتبطت عناصر مختلفة من اللعبة وبعض تحركاتها والمربعات مع أحداث معينة

---

[1] Piccione, P. A. (1980)..57

عن قواعد لعبة السنت انظر . Timothy, K.1978

[2] White, A.D.(2010), 52

[3] Pusch, E.B.(1984). 851-855

في هذه القصة ويعد هذا أمرا عاديا، فلم يكن هناك انقسام بين الحياة الدنيوية والدينية، التي صبغت كل شيء تقريبا بالمعتقد الديني[1].

عرفت لوحة لعبة السنت منذ الأسرة الأولى والثانية وربما قبل ذلك، وكانت تودع في المقبرة مع غيرها من الأثاث الجنزي ليستعملها المتوفى في حياته الأخرى. مثلت لعبة السنت بعد ذلك على جدران مقابر الدولة القديمة(شكل 3 أ–ب)، في قائمة القرابين ومناظر الجدران، كجزء من الاثاث الجنزي[2]. صور اللعب الفعلي للسنت في النقوش الجدارية لمصاطب الدولة القديمة مع الألعاب الأخرى والأنشطة الاحتفالية المرتبطة بالجنازة المصرية وطقوس الإلهة حتحور، والتي اقيمت على شرف المتوفى. على الرغم من تصوير المشهد للاحتفالي في جو من اللهو الا ان غرض الاحتفال كان من الاهمية والجدية لتعزيز التجديد الروحي للمتوفى، ليتغير دور لعبت السنت ففي منظر احتفال حتحور من بداية الاسرة السادسة، صور المتوفى يلعب ضد شخص على قيد الحياة، ولهذا اعتبرت لوحة السنت جسر مادي يمتد من عالم الاحياء الى عالم الموتى، وتؤدي الى السماح بالاتصال المادي المباشر بينهما، أي وسيلة يمكن للموتى الاتصال بها مباشرة مع الاحياء، كما يستطيع الأحياء لعب السنت مع الموتى[3]. صورت مناظر المقبرة صاحب المقبرة يلعب مع شخص آخر، أو مناظرة شخصين آخرين يلعبون، كشكل من أشكال الترفيه البحت، ولكن عندما أصبحت اللعبة مرتبطة بفكرة البعث والصراع من أجل الوصول إلى الآخرة، بدأت مناظر المقبرة إظهار المتوفى يلعب مع خصم غير مرئي كوسيلة لدخول الآخرة[4]. أو ليبدو كأنه يلعب مع نفسه بعد استمرارية الحياة، اذ تمثل لعبة السنت رمزاً للبعث واستمرارية الحياة.

خضعت مناظر لعبة السنت في مقابر الأسرة الثامنة عشرة للتغير فلم يعد إدراجها ضمن مناظر الحياة اليومية، وأنما ظهرت في مناظر الطقوس الدينية، والنصوص الدينية مثل كتاب الموتى[5]. كما اخذت التعليقات التوضيحية والوصفية المصاحبة لهذه اللوحات تتغير تغيرا مماثلا بعيدا عن الممارسة الترفيهية ونحو الدينية. تشير نقوش المقبرة في هذا الوقت إلى اللاعب أو المتسابق باعتباره المتوفى يلعب في الجبانة ضد عدو غير مرئي. وهذا يفسر ظهور عدد كبير من مناظر مقابر الدولة الحديثة للاعبين سنت بدون خصوم[6].

---

[1] Piccione, P. A. (1980).56-57

[2] ظهرت مناظر لأشخاص يلعبون السنت على جدران المصاطب الدولة القديمة ضمن مناظر الحياة اليومية.، أول ظهور معروف للسنت في مصطبة Hesy-RA الأسرة الثالثة، سقارة. بينما عثر على لوحات شبيهة للوحات السنت، في دفنات مجهولة ترجع لما قبل الأسرات والأسرة الأولى في أبيدوس وسقارة:

انظر ايضا: Piccione, P.A. (2007). 58.
Westendorf, (1967)., 146

[3] Piccione, P.A. (2007). 59.

[4] Piccione, P.A. (1980). 55-58

[5] اغلب اللوحات التي تم العثور عليها من هذه الفترة كانت من مقابر، نقشت معظم لوحات الأسرة الثامنة عشرةة مع الصيغة الجنائزية لتقديم القرابين. صورت ضمن مناظر الجنازة كما في منظر مقبرة الوزير رخميرع في طيبة، حيث صور شخص يحمل لوحة لعبة السنت في جنازته .وبالمثل، Sennefer، صورت لوحة اللعبة محمولة في الجنازة.

[6] Piccione, P. A. (1980). .55

تهدف طقوس السنت الى:

المرور، يشمل جميع جوانب الرحلة وحرية الحركة المرتبطة باللعبة، بما في ذلك تنقل الروح من وإلى المقبرة، سواء كان ذلك للانضمام مع الجسد أو للتواصل مع الاحياء أو لعب السنت مع الأحياء أو الأموات. أيضا المرور خلال العالم السفلي مع رع على قاربه الليلي، والتي تشترك فيها روح المتوفى. ويجب أن تكون حركة البا أو الروح بدون عوائق من وإلى الجسد، والا فأنها سوف تموت، ويموت معها المتوفى لذا فان حرية الحركة ضمان أساسي للحياة الأبدية.

التجديد، البعث إلى حياة روحانية الهية جديدة بعد الموت أي ولادة جديدة، و شمل تجديد آليات اللعبة لتؤدي مباشرة إلى تجديد دوري لحياة اله الشمس رع، من خلال التجديد للاعب السنت خلال اللعب، ليولد إله الشمس من جديد خلال رحلة العالم السفلي والصعود للسماء. وكذلك التجديد لأوزير كاله قمري، كتجديد للقمر بما في ذلك استعادة عين حورس كقمر جديد. في المحاكمة التي يشارك كل من رع وأوزيريس التجديد مع اولئك الذين يرونهم جديرون او يستحقون التجديد لحياة ابدية.

وهكذا، تكون وظيفة السنت اصدار الحكم على اللاعب الذي ينجو من قسوة الألعاب/ عملية الطقوس. وتحاكي المربعات الثلاثين للوحة السنت مجلس قاعات الآلهة الثلاثين بالمحكمة وبالمثل، يعلن اللاعب "مبرءا"، كما سجل في النص العظيم للعبة[1].

كما ذكرنا انه بعد بداية الأسرة 21، تم استبعاد منظر السنت واستبدل بالمتوفى جالسا إلى مائدة قرابين، كما حذفت مناظر العنوان عامة، واستمر تصوير مائدة القرابين بدلا من السنت على البرديات حتى نهاية العصر البطلمي.

وربما كان تغيير لوحة اللعبة إلى مائدة قرابين يرجع الى ارتباط السنت بمائدة القرابين في الدولة الحديثة. فمنذ بداية الأسرة 19، اقترنت لوحة االسنت مع القرابين التي تخللت منظر اللعبة، كما مثلت بعض المناظر موائد القرابين مكدسة بالطعام جنبا إلى جنب مع لوحة اللعبة، (مقبرة وتابوت سنجم، وخونسو، وامونمئوبت وانحوخعو). جاءت لعبة السنت ضمن صيغة القرابين منذ الدولة القديمة، كما صيغت تلاوة طقوس اللعبة بصيغة تقديم القرابين *htp di nsw* وذلك في النسخ الثلاث لنصوص اللعبة[2]، كما سجل علي عدد من لوحات لعبة السنت من الأسرتين 18 و 19 صيغة *htp di nsw.*

في حين نقشت العديد من مناظر لعبة السنت في الدولة الحديثة أيضا مع هذه الصيغة، وترتبط غالبية مناظر لعبة السنت على جدران المقابر، ولوحات لعبة السنت، وتوابيت الدولة الحديثة، مباشرة مع مع مناظر تقديم القرابين التقليدية، حيث مثل صاحب اللعبة يجلس امام مائدة القرابين الممتلئة بالطعام، والخبز والبيرة واللوتس(صورت زهور اللوتس امام اللاعب كرمز لتجديد الحياة بعد الموت،

---

[1] Piccione, P. (1990).379.

[2] وهو نص يصف اللعبة وطقوسها و التلاوات التي ترافقها وكتبت على ثلاث مصادر اهمها : pTurin 1.775 verso

ولتعزز المعنى الرمزي للطقسة، هذا الارتباط بين لعبة السنت ومائدة القرابين سبق وان ظهر في الدولتين القديمة والوسطى. تشير نصوص CT335 / BD17 ونصوص اللعبة إلى أن طقوس لعبة السنت أعدت كطقسة قربان، وربما أدى تحور اللعبة الذي لم يعد يفهم على أنه طقسة اللعبة في حد ذاتها، ولكن كطقسة تقدمة تحديداً. إللى تغير تفسيرها وانفصالها نهائيا عن كتاب الموتى بعد الدولة الحديثة وتعديل لوحة اللعبة إلى مائدة قرابين في المنظر وإلغاء الاشارة للعبة من النص أيضا[1].

البا – الروح.

افترض المصريون القدماء للإنسان عدة مقومات، أهمها سبعة، وهي: جسم مادي "خت"، وقلب مدرك "إب"، وطاقة أو فاعلية أو نفس فاعلة "كا"، واسم معنوي "رن"، وظل ملازم "شوت"، وروح خالدة "با"، ونورانية شفافة "آخ". وتزداد صلته بالاثنتين الأخيرتين بعد وفاته، ويتحول المتوفى إلى آخ إذا كان صالحًا فقط[2]. اعتقد المصريين القدماء أنه لا بقاء للمرء في أخراه إلا باجتماع كل هذه المقومات. ولهذا تلمسوا سبل الاهتمام بكل واحد منها على حدة. فالجسد ينبغي أن يصان ويحنط، والقلب يحفظ ويعوذ، والكا أو النفس الفاعلة تتلي التراتيل باسمها وتقدم القرابين لصالحها، والروح تتنقل ما بين الأرض والسماء، وتكتسب النورانية بالتقوى، ويخلد الاسم بصالح الأعمال، وترديده في الدعوات وتكراره في نقوش المقبرة[3].

تصور البا طاقة الإنتقال والإتصال والتحول الكامنة في كل فرد. وهي ضرورية لبقاء الشخص على قيد الحياة في العالم الآخر، فبواسطة البا ينتقل المتوفى من قبره الى العالم الخارجي فهي التي تتيح للمتوفى الخروج اثناء النهار، والتواصل مع العالم غير المرئي حيث تقيم القوى الإلهية والموتى وبين عالم المحسوسات[4]. تعتبر البا العنصر الذي يتحرك بحرية خلال مملكتي الاحياء والموتى. تذهب البا وتروح كما ترغب، ولاتقيد ولا تنحصر في مكان واحد كما تسافر من إلى الغرب والعالم الآخر بحرية، وتبحر في قارب رع، فهي مظهر للمتوفى الذي يبحر مع اله الشمس في العالم الآخر. تطير البا للسماء، بينما يبقى الجسد في الارض، والأهم من ذلك هو العودة للأرض ودخول المقبرة،

---

[1] Piccione, P. (1990). 303, 310-311.,373-374.

[2] Otto,E. (1975), 49-52.

تمثل الاخ عنصر معنوي غامض وقبس إلهي وكيان نوراني يتحول له الأبرارفي أخراهم ويعرفون به، وتنسب الاخ الى الأرباب واللملوك وخيار الناس، وأعز ما يتمناه الفرد لنفسه هو أن يصبح "آخاً" أي نورانيافي السماء، مؤهلا اليها بصالح العمالاو بتزكية الناس له بحديثهم الكيب عنهإما في القبر أو في باطن الأرض ويعتقد ان مقر الآخو كما ذكر في التعويذة 78 من كتاب الموتى هو مقلة عين آتوم، الرب الخالق. فالاخ جملة من الفضائل المعنوية والروحية، وهي جوهر فعال غير مرئي وتختلف عن الكا والبا في مفهومها حيث تشير إلى النور. وبعد التحول لآخ يحرص على التواجد وسط أرواح الأبرار الخالدين للعمل على الوصول سالما الى حقول رع حيث النعيم الأبدي وعدم الموت مرة أخرى. ثناء الرشيدي (2009). ص 240-241.

[3] عبدالعزيز صالح ،1964 - ص95 – 136،- 1966. ص185-194،

[4] ايزابيل فرانكو معجم الاساطير المصرية ص 65

والالتحاق بالجسد، فهذا الإتحاد ضروري لاستمرار حياة المتوفى[1]. تناولت تعاويذ كتاب الموتى سواء في النصوص أو المناظر هذه المفاهيم، نظرا لأهمية البا للمتوفى في البعث، فنجد في التعويذة 61 "عدم السماح للـ"با" أن تؤخذ من المتوفى في العالم السفلي، وذكر نفس هذا المعنى في التعويذة 26، وصورت التعويذة 61 في بردية آني منظر للمتوفى يمسك البا ليبدو كأنه يحتضنها. وقد جسد هذا المنظر في تمثال اوشابتي من الأسرة التاسعة عشرة (BM-EA65206) مثل المتوفى يحتضن البا التي مثلت كطائر ناشراً جناحيه على صدر المتوفى ورافعا ذراعه لأعلى(شكل 2 ب) ، ليشير هذا الاحتضان المتبادل ليس فقط لاتحاد الروح بالجسد بل لقوة التجديد المستمر للحياة التي يمنحها كل منهما للآخر[2].

وفي تعاويذ 85 و89 هي تعاويذ لجعل البا تتحد (حرفيا تستريح) مع الجسد ووعد لمن يعرفها بانه لن يفنى جسده وباهه لن ترحل وتفارق جسده. فالبا تتحرك بحرية لكنها يجب ان تعود يوميا للجسد[3].

يشير الفصل 89 الى اتحاد با المتوفى مع جسمانه وتنقله في العالم الآخر في حرية تامة، ويصاحبه المنظر المعروف الذي يمثل البا في صورة طائر وممسكة رمز الأبدية "الشن" تحلق فوق مومياء المتوفى (شكل 2ب)، وفي تقليد لهذا المنظر صورت البا تحلق فوق المومياء التي تحيط بها ايزيس ونفتيس في منظر (A6b) من التعويذة 17 على برديتي (Dublin_TC1661، Louvre_N_3081 E 853) ليعبر عن اتحاد واندماج المتوفى مع باهه التى تمنحته القدرة على استعادة وظائف جسده مرة أخرى ليتحرك بحرية، اثناء بعثه بعد ان تنحباه ايزيس ونفتيس ليعيد الحياة له.

كما ذكرت االتعويذتين (87–88) ان أرواح الموتى يمكن أن تتخذ أشكالا أخرى فيمكن للمتوفى يأخذ شكل ثعبان وتمساح، وفي الحالة الأخيرة يفقد الطابع العدواني غير المتوقع" :أنا التمساح الذي يقف وسط الرعب الذي ينبعث منه أنا التمساح الذي يأخذ غصباً. كما تصبح البا في كثير من الأحيان نوعا من الطيور .مثل الصقر وطائر البنو، كما في التعويذة 13 ومن الهيئات المفضلة السنونو.كمافي التعويذة 86 "تعويذة للتحول إلى طائر السنونو متبوعة بالنص التقليدي الذي يشير بشكل واضح الى ان المتكلم هو الإنسان: الخروج في النهار، والمشي سيرا على الأقدام، وكان تحت تصرفي أشعة الشمس" ها أنا قادم لقد لقد أطيح بأعدائي على الأرض. جسدي تم دفنه "[4].

وكما هو مهم للبا الا تحبس في العالم الآخر لتعود للجسد فمن الضروري ايضا ألا تحبس في المقبرة لتتمكن من الخروج ومرافقة اله الشمس لذا تناولت التعويذتين 91 [5]، والتعويذة 92 السماح للبا من الخروج من المقبرة، وألا تكون اسيرة في العالم السفلي. يتضمن نص الفصل 92 من كتاب الموتى،

---

[1] Piccione, P. 1990, P299.
[2] Taylor, J.(2010.). 25.
[3] .Janak, J. 2011.p 145.
[4] Kemp,B. (2007). 48-49.
[5] Wüthrich A. /S.Stöher, ,2013.

تعويذة لفتح المقبرة للبا أو للآخ أو الظل، لتخرج بعد أن زودت بقوة في قدمها، حيث يتمنى المتوفى ألا تحبس باهه أو تسجن[1]، وبهذا تستطيع أن تحلق وتنضم لمعبود الشمس في دورته وتشاركه مصيره[2]، كما تشير إلى حرية الحركة التي تمنح للروح في الدخول والخروج من وإلى المقبرة " فهي تخرج عندما تريد الخروج وتدخل عندما تريد الدخول"، وغالبا ما اقترنت هذه التعويذة بمنظر للمتوفى واقفا أمام مقبرته او يقوم بفتحها وتظهر معه البا إما محلقة خلفه في الخارج أو داخل المقبرة(شكل 2ب تعويذة92)، وتصور أحيانا مرتين إشارة لدخولها وخروجها من وإلى المقبرة، وغالبا يصور ظل المتوفى أو الآخ معها [3]، وتأمن التعويذة الحماية التي يطلبها المتوفي لروحه حتى لاتحبس، وذلك بإخفاء اسمه حتى لاتتعرف عليه الآلهه والأرواح وتؤذيه فمن المفترض أن هذه المعبودات تتعرف عليه لتحفظه وتحميه إلا أن هذه الحماية قد تمثل له عائقا في الخروج وتحبسه[4].

كما صورت البا في العديد من مناظر كتاب الموتى (63،57،59) تشارك المتوفى الشرب من البحيرة واستقبال القرابين، كما ظهرت في منظر المحاكمة كشاهد مع المتوفى [5].

كان المقر الطبيعي للروح في محيط المقبرة، على الرغم من أنه لم يتم وصفه. وقد ذكرت بداية التعويذة 17 أن المتوفى لديه القدرة على تغيير صورته، واحدى هذه الصور طائر برأس بشري وهي الروح أو" البا الحية". وكانت تمثل خلال حياة الشخص الرفيق الداخلي، وتجري حوار مع المرء نفسه كضميره. وتتم رعايتها من قبل الذين يعيشون باستقامة حيث تغذيها الحكمة. وبعد وفاة الشخص تعيش البا كتجسيد للشخص نفسه، وتحافظ على أن تكون على مقربة من الجسد. ويوضح منظر من كتاب الموتى لشخص يدعى يدعى(نب–قد) مقطع عرضي للمقبرة وتظهر به البا تنزل لأسفل من الفتحة العمودية من لمقصورة المقبرة في الطابق الأرضي، حيث لا يزال المدخل مفتوحا، متجهة نحو حجرة الدفن التي يوجد بها الجسد محاطة بالأثاث الجنزي (شكل 2ب). تترك البا المقبرة والعالم الآخر لزيارة عالم الحياة في الشكل الذي ترغب في اختياره، لذا كان من المهم أن تكون قادرة على التحرك مرة أخرى والعودة إلى الغرب الجميل. حيث أوزير(*Wennefer*)، وكان يمثل عادة جالسا يترأس مشاركه الأرواح مائدة القرابين التي هي سمة أساسية لحياة الآلهة الملوك والشعوب كرمز للرضا المتبادل[6].

وقد جاءت أصول كتاب البا الذي ظهر في العصرين اليوناني الروماني، من نص التعويذة 17 [7].

اقترنت البا في منظر التعويذة السابعة عشرة في الدولة الحديثة بمنظر المتوفى يلعب السنت في المقصورة. وقد جاءت لعبة SNT لتكون مرتبطة ومتوافقة مع مفاهيم وافكار انتقال وحركة البا ودورة

---

[1] Milde ,(1991). 227-230.
[2] Barta .,(1968) 316.
[3] Saleh., op.cit. 52-54.,
[4] Milde, H. (1991) . 227.
[5] Žabkar , L. A, (1968). 126.ff.
[6] Kemp, B. (2007), 48-49.
[7] Beinlich, H. (2000). 13.

الحياة والموت والتجديد الروحي. حيث ارتبطت لعبة السنت بقدرة المتوفى للسفر جسديا إلى الأرض باعتبارها روح غير مرئية(CT405)، وكذلك بحرية تنقل روح المتوفى (CT1019). وبهذا أصبحت اللعبة مرتبطة بمرور الروح، ووسيلة للاتصال بين الموت والحياة، وترتبط قدرتها على ذلك بقدرتها على تسهيل حرية حركة البا، ليمكن الجزء الروحي للمتوفى من السفر دون عوائق بين الكلمات المادية والروحية. (العبور كوسيلة لتحقيق تجديد الحياة بعد الموت والتأليه مع إله الشمس) [1].

طبقت مفاهيم مرور البا عبر لعبة السنت قبل نهاية الاسرة ال12، في تعويذة CT335، وبعدها في تعويذة 17من كتاب الموتى[2]، التي عبرت عن احدى الاهداف الواضحة لطقسة السنت، وهي تمكين "با" اللاعب لتحقيق حرية الحركة التي يريدها للتنقل عبر الجبانة وبين أرض الأحياء والأموات، والتي بدون هذه القدرة على الحركة بحرية، فإن "البا" تموت، ويموت معها المتوفى. لذا فغالبا اقترن نص التعويذة 17 بمنظر يصور المتوفى جالسا امام لوحة اللعبة يلعب السنت وأمامها روح المتوفى "البا". صور هذا المنظر على كل من البرديات وجدران المقابر، وغالبا ما رسم على الباب أو بالقرب من المداخل، لاستحضار المرور المادي للبا الدخول إلى القبر[3]. كما سجلت طقسة السنت الرحلة الليلية لإله الشمس في العالم الآخر وذلك لتأمين حياة جديدة للروح في العالم الآخر من خلال تسهيل مرور البا وتحولها إلى إله الشمس.. فبعد الموت، تنضم البا الخاصة بالمتوفى إلى رع في رحلته، وتتحد معه في الفجر ويشتركوا معا في ولادة جديدة وأبدية. كما يعتقد أنه بعد الانضمام لإله الشمس في رحلته في العالم السفلي واجتيازه المناطق المختلفة تحت الأرض والتي فيها الآلهة وأرواح المتوفين الذين تم الحكم على خطاياهم، فانه في نهاية المطاف تتحد الأرواح المبرئة وترتفع مع رع حور اختي في السماء الشرقية عند الفجر وتصبح واحدة مع إله الشمس. لذا سجل المربع النهائي، 30، في لعبة السنت باسم رع حور اختي إله الشمس عند صعوده في الفجر ويعتبر عبور هذا المربع بكل القطع هو انتهاء اللعبة بنجاح لاعبين لعبة السنت. بشكل عام شكلت هذه الرحلة بأكملها عبر المربعات الرحلة الليلية لإله الشمس والمتوفى خلال منطقة الدوات. حيث تصف النصوص الدينية للعبة رحلة الروح خلال مناطق مختلفة من الآخرة كما لو كانت تتحرك عبر لوحة السنت[4]. فصورة إله الشمس في المربع النهائي تدل على ولادة جديدة مع إله الشمس، وربما لذلك ارتبط هذا المنظر بمنظر شروق الشمس بين الأسدين في الدولة الحديثة او منظر الشمس بين بوابة الأفق، بينما صور الإله رع حور اختي بعد منظر العنوان ومرتبطا به منذ عصر الانتقال الثالث و في العصر المتاخر والعصر البطلمي. وكذلك منظر القارب الليلي لإله الشمس وبه الكبش منذ العصر المتاخر. وربما يفسر لنا هذا تصوير كل من رع حور آختي اله الشمس بعد العنوان وكذلك تصوير القارب الليلي

---

[1] Piccione, P.(2007). 290
[2] Piccione,P. (1990), 292,297.
[3] Piccione, P.A. (2007) .60.
[4] Piccione, P. (1980.)33: 55-8.

لأله الشمس ليدل الأول على الإنتصار على الموت فالظلام موت وشروق رع من هذا الظلام يعتبر بعثا وميلادا جديدا له"[1]. والثاني على ابحار البا في القارب الليلي لاله الشمس سواء قصد ابحار البا مع اله الشمس في مركبه، او قصد به ابحار البا نفسها بعد ان تتمثل كاله الشمس حيث ذكرت في النص البا الحية كما مثلت في المناظر ترتدي علامة العنخ وقد ذكر رع بانه البا الحية التى تأتى أو تخرج من "نون"، والروح التى خلقها "نون"[2]. وتشير البا ايضا إلى با اوزير حيث ترتدي قلادة تتدلى منها علامة الجد، كما أن با رع هي با أوزير فهو المظهر الليلي لإله الشمس الذي يصور ككبش أو كرجل براس كبش، وقد سمي الكبش احيانا ba وكتب (G53)، فربما قصد بها ابحار البا نفسها كاله الشمس واستخدم مظهر الكبش كمظهر ليلي لاله الشمس ومرادف للبا بدلا من رسم الطائر مع اله الشمس ليمثل هنا معنى مزدوج اله الشمس رع او اوزير والبا.

كما ذكر من قبل، انه بعد بداية الأسرة 21، واستبعاد منظر لعب السنت واستبداله بالمتوفى جالسا إلى مائدة قرابين، استمر تصوير البا للتأكيد على مرور روح المتوفى وحرية الحركة، وتنقلها من وإلى المقبرة للانضمام مع الجسد وأيضا المرور خلال العالم السفلي مع رع على قاربه الليلي، والتي يشترك فيها أيضا روح المتوفى. اذ يجب أن تتحرك الروح بدون عوائق من وإلى الجسد، والا فأنها سوف تموت، ويموت معها المتوفى فحرية الحركة ضمان أساسي للحياة الأبدية وللتجديد، والبعث إلى حياة الهية جديدة بعد الموت أي ولادة جديدة، ودورية مع اله الشمس رع، خلال رحلة العالم السفلي والصعود للسماء، وكذلك التجديد لأوزير.

تستكمل المناظر هنا مرحلة الانتقال للروح والتغلب على الموت وكذلك انتقالها للسماء عبر قارب الشمس لتبدأ سلسلة من التحولات للعودة للحياة مرة أخرة.

صورت البا في أغلب مناظر التعويذة مقترنة بعلامة الجد حتى تتناسب مع المتوفى كأوزير، فوجوده يشير إلى تقوية وتعزيز با المتوفى أثناء عودته للحياة بالإضافة للحماية والاستمرارية تكرار الميلاد او اعادة الحياة للمتوفى، وايضا رمز للنصر النهائي لأوزير على عدوه ست اي (رمز لانتصاره على الموت)، كما أن توحد عمود الجد مع أوزير ربما يقصد به بعثه مع أوزير3. .

يشير تصوير البا بعلامة العنخ الى البا الحية التي ذكرت في النص، وربما قصد با رع، أو با اوزير الذي ذكر بانه البا الحية أيضا. أو للتأكيد على حيوية الـba، بصفتها مكلفة للقيام بالعديد من الأنشطة الآخروية، أي اشارة الى النشاط المتكرر والمستمر4.

---

[1] نشات الزهري،(2009)، ص 156.

[2] Žabkar L.(1968).10,.note 33. p142..

[3] Müller, (1975).1103

[4] Žabkar , L. (1968).8.,10.

منظر A1

الإله رع حور آختى : إله كونى يرتبط بدورة الشمس هذا المعبود يمثل إندماج للمعبود حور آختى برع كمرحلة للشمس فى الصباح، غالبا ما يتعبد له المتوفى ليتسنى له مشاركة إله الشمس فى دورته فى العالم السفلى، فالمتوفى معه يمكنه أن يشرق كل صباح ويبعث لحياة جديدة[1].ورؤية رع مهمة وضرورية للبا : تلاوة بواسطة رع عندما تخرج روحك لكي ترى اشعتي حينما اصل الى جسدك في مانو"الجبل الغربي حيث تغرب الشمس[2]. انظر ايضا ارتباطه بالبا

المنظر A2a

يصور المشهد شخص يحمل باحدى يديه تمثال للإله مين ، يرتبط المنظر بفقرة النص:
"أنا مين [3] في خروجه[4]، وقد وضعت ريشتيه فوق رأسي. ماذا يعني ذلك ؟ فيما يتعلق بمين فإنه (يعني) حورس الذي ينتقم لأبيه. وفيما يتعلق بخروجه فإنه (يعني) ميلاده. وفيما يتعلق بريشتيه فوق رأسه فإنهما تعنيان ايزيس ونفتيس اللتين تذهبان وتضعان نفسيهما فوق رأسه، (عندما) أصبحتا (طائران) نائحان، (وصارتا) ثابتتان فوق رأسه. (وفي) قول آخر (أنهما) الحيتان العظيمتان جدا على رأس أبيهما آتوم.(وفي) قول آخر (أن) عينيه (بمثابة) ريشتيه فوق رأسه.
تعد هذه الفقرة من أهم الفقرات التي تتحدث عن مين ودوره في كتاب الموتى، ويرجع أصولها الى التعويذة CT335. ويرى حسون أن الحديث (في كل من CT335,BD17) عن مين وخروجه جاء في سياق الحديث عن عناصر الزمن المتكاملة، ومرتبطا بشرح كلا التعويذتين لمرحلتين زمنيتين بينهما مقابلة واضحة، بين الأمس (أوزير) والغد (رع) وبين النهار والليل وبين الأبدية *nḥḥ* والأزلية *ḏt*، وهذه العناصر الزمنية المتكاملة هي من أهم العناصر التي يرتبط بها الدور الذي يؤديه الإله مين في الديانه المصرية القديمة فدور الاله مين يرتبط إرتباطا وثيقا بمرحلة الانتقال من الأوزيرية

---

[1]Assman,J. (1977). 992-6.

[2] نشات الزهري، (2009)، ص 335–336.

[3] ظهر في نصوص التوابيت وكتاب الموتى H3ks (I3ks) في بعض الفقرات كبديل لإسم الإله مين ، يظهر هذا الاسم كمرادف لإسم مين مما يشير الى اندماج الألوهيتين، او ربما خطأ من الكاتب نظرا لتشابه العلامتين بين العلامتين و انظر:.Köhler,R.U. (1979), p173-174

[4] أرفقت نصوص التوابيت وكتاب الموتى مخصص لكلمة *Prt* ، تأكيدا على الحركة كما استبدلت احيانا كلمة Prt بكلمة smt التي تعبر بوضوح عن الحركة (WB V: 462.7) ولم تمن حركة الإله خلال الموكب مجرد انتقال بالتمثال من مكان لآخر، بل عبرت عن حدث له مغزاه. وربما كانت تلك الحركة Prt هي الهدف الرئيسي للاحتفال اذ يقوم الإله مين باخصاب امه ايزيس تحقيقا لوظيفته كاموت اف خلال تحرك التمثال الذي يحمله الكهنة فوق محفته للأمام. فهو يفتقر لإمكانية الحركة الذاتية بسبب ساقيه المتلاصقتين في هيئته الأوزيرية الجامدة . محمد حسون، (1991) ص 297–303. ص 98.

(الموت) الى شفافية البعث (مع إله الشمس). وهما المحوران اللذان يتعلق بهما مصير المتوفى ويتركز حولهما أمله في الانتقال من الحالة الأولى أي الأوزيرية (الموت) الى الثانية أي معية اله الشمس (الحياة). وهو نفس المعنى الذي تدور حوله هذه التعويذة [1].

يعتبر النص خروج مين بمثابة ميلاده، هو ما تؤكده دراسة المضامين الرمزية التي يعبر عنها احتفال خروج مين في كل من الرامسيوم ومدينة هابو من عصر الرعامسة[2] . ترتبط عبارة "مين في خروجه" بالاحتفال المعروف بخروج مين الى الدرج ورمزيته. *Prt–Min* ... وهو من أهم احتفالات الإله مين وتصور مناظر الاحتفال تمثال الإله "مين" يحمله الكهنة على محفة او على أكتافهم ويتبعهم مجموعة أخرى من الكهنة حاملة معها لفائف الخس، وهو النبات المقدس للإله "مين". تشير مراحل احتفال خروج مين الى مرحلتين متتاليتين: الأولى انطلاق الموكب من مقصورته حتى لواء الشرق، وتعبر هذه المرحلة عن عملية التزاوج والاخصاب بين مين وامه ايزيس، والتي تتميز بالسرية ويكتنفها الظلام. المرحلة الثانية وتتكون من عدة أحداث أهمها وضع تمثال الإله فوق الدرج. وترمز هذه المرحلة الى الميلاد والصعود الى الدرج والاتجاه نحو السماء والاتحاد بإله الشمس أي مرحلة الولادة المقترنة بالصعود للسماء مع إله الشمس. يهدف الإله مين في هذا الاحتفال الى الانتقال من المرحلة الأولى (الموت) الى المرحلة الثانية (الميلاد) بفضل طاقة الاخصاب[3].

ولعل ارتباط الميلاد باحتفال خروج مين يتفق تماما مع ما ذكر هنا من أن خروج مين يعني ميلاده. وتكون محاولة المتوفى دائما ان يتشبه بالإله مين في خروجه هي محاولة للتأكيد على ولادته الدائمة والمتجددة في العالم الآخر مثل مين .

يحمل الكاهن (أو المتوفى) تمثال الإله في احدى يديه وقد مثل التمثال ويعلو رأسه الريشتان، رافعا ذراعه (*f3y*) [4]، متفاخرا بجماله [5] (*cb m nfrw.f*)، *ithyphallic*[6]، ويمسك في اليد الأخرى نبات

---

[1] محمد حسون، (1991) ، ص 92 (ص ص211، 297–303).

[2] محمد حسون، (1991) ، ص (300–303). ص 210 وص211

[3] يدور الدور الأساسي للإله مين في الديانة المصرية، حول توظيف طاقة الاخصاب الكامنة فيه للانتقال بعناصر الكون والطبيعة من حالة الموت الى الميلاد الدائم المتجدد. وهو المضمون الذي يعبر عنه مفهوم كاموت اف (فحل امه)، والذي يعبر عن قدرة إله الخصوبة على التوالد الذاتي والانتقال من مرحلة الموت (الاب) بفضل الاخصاب(الفحولة) الى مرحلة الميلاد(الابن وذلك بالتغلب على الموت، (من خلال طاقة الاخصاب) لتحقيق ولادة ذاتية دائمة ومتجددة. وقد ساهم مين بصورة أساسية في تجديد دورة الزمن واستمرارها دون انقطاع، كما ساهم في تجديد دورة الحياة الطبيعية وضمان الدورة الزراعية المثمرة. كذلك علاقته بفصول السنة الثلاثة والتي تعبر تلقائيا عن فكرة الانتقال من مرحلة الموت (فصل الجفاف) بواسطة الاخصاب (فصل الفيضان) الى مرحلة الميلاد (فصل الانبات) محمد حسون ، المرجع السابق ص 211 ،385،383– 386.

[4] Wb *I*, 572,11

[5] Wb II, 260,7

[6] عبرت الخصائص الجسدية للإله مين عن دوره، فالهيئة الاوزيرية لجسد مين تمثل عادة مرحلة الموت(موت الجسد) واستعداده الدائم للعودة للحياة مع عودة الروح اليه، ويعبر عضو الاخصاب المنتصب دائما عن الحيوية والفاعلية، فيبدو الجسد ظاهريا في حالة موت الا ان طاقة الاخصاب الكامنة فيه لا تزال حية وفاعلة وقادرة على الانجاب وبعث الحياة من جديد. وهكذا فان حالة الموت والقدرة على الاخصاب

غالبا زهرة اللوتس، والتي صورت احيانا محورة بعض الشيء نتيجة لاستخدام الفنان الخطوط التجريدية، وقد صور ممسكا بزهرة لوتس واحدة او باقة بها ثلاث زهرات لوتس، أو علامة العنخ، وصور مرتين ممسكا نبات ربما يمثل سنابل القمح، كما مثل ممسكا مبخرة ؟، أو صور الكاهن ممسكا التمثال بيد ورافعا الأخرى في وضع تعبد او تتدلى بجانبه (شكل12). وذكر Milde ان الشخص يحمل تمثال مين باحدى يديه ويحمل نبات الخس باليد الأخرى[1]. وبالرغم من ارتباط نبات الخس بالإله مين إلا انه لم يصور هنا في يد حامل التمثال، وصور بدلا منه نبات اللوتس الذي يرتبط أيضا بمين حيث صور مع نبات الخس في المناظر يحيط به رمز الشن اسفل ساقه ويعلو واجهة مقصورة الإله مين في مناظر التقدمة للإله الذي يصور واقفا أمام مقصورته[2]. ومن المعروف أن نبات اللوتس يرتبط بولادة الشمس الأزلية حيث انبعثت من المياه الأزلية فهو رمز للخلق، ورمز الولادة مرة أخرى. بينما يرتبط رمز الشن بالدورة الكونية للشمس، ليشير بذلك الى الدور الكوني للإله مين في تحقيق الولادة في الكون من خلال الربط بين الوحدات الزمنية المتتابعة دون انقطاع[3]. وربما بذلك يضمن استمرار الحياة وتتابع الأيام وشروق الشمس كل يوم[4]. وربما تمثل علامة العنخ بديل عن باقة الزهور، اذ تسمى باقة الزهور في المصرية عنخ[5]. كما تمثل سنابل القمح العناية المادية بأرواح الموتى[6]. وربما يحاكي تقديم السنابل [7] bdt ما يقوم به الملك بقطع سنابل القمح عن أعواده في طقسة الحصاد خلال احتفال خروج مين، ويعتقد ان حزمة السنابل التي يقطعها الملك تعبر عن التضحية وتحاكي موت أوزير[8].

يرى Mosher[9]، أن الشخص الذي يحمل تمثال مين، هو تمثيل لطقوس الإحتفال الخاصة بخروج الإله مين أو الطقوس اليومية لإله المعبد. ويعتقد أن هذا التمثال يمكن أن يمثل آمون رع كإله

يجتمعان معا في هيئة الاله مين. و يعبر لون بشرته الاسود عن مرحلة الموت بينما لون ردائه الحابك الابيض عن مرحلة الميلاد. يمسك مين المذبة تحمل اسم(نخخ) *nḫ3 ḥ3* ربما تعبر عن msi يلد. تشير هيئة الذراع المرفوعة لارتباط مين بحورس من خلال لقب Hr–f3–c) "حورس رافع الذراع ". كما يرتبط ايضا بهذه الهيئة مع أوزير، وشو باعتبار ان مين يرفع السماء مثل شو،ذلك الى جانب ريشتا الصقر المرتفعتا فوق راسه ، وهما أيضا من أهم العناصر التي عني بشرحها الفصل السابع عشرة في كتاب الموتى ومن قبله نصوص التوابيت تفسر الريشتان مرة على أنهما تمثلان حورس المنتقم لأبيه، وتفسرهما مرة أخرى على أنهما تمثلان الحيتان العظيمتان على جبين أبيه آتوم. وفي كتاب الموتى تفسران مرة على أنهما تمثلان ايزيس ونفتيس، وفقرة أخرى تفسرهما على انهما الحيتان العظيمتان على جبين أبيه اتوم، وفي قول ثالث انهما عيناه اللتان في راسه. ويعتقد أن الريشتين تمثلان الهواء على اعتبار مين إله للهواء. كما اعتقد أن الريشتان تعبران عن رمز سماوي ربما يعني الضياء أو النسيم الواهب للحياة: حسونة المرجع السابق، ص 342ص343ص 307:

[1] Milde, (1991) 50.

[2] Gauthier, H. (1931). 153.

[3] محمد حسون، (1999). ص 238

[4] سيلفي كوفيل ، (2010).ص

[5] ريتشارد ويلكنسون ،(2007) ص 182.

[6] ماجدة جاد ،(2002). ص 246.

[7] WB I: 486. 14

[8] محمد حسون، (1999)، ص 267.

[9] M. Mosher, (1990). 167-168.

الشمس والذي يظهر بنفس الشكل، ويرتبط بنص الفقرة "انه رع". حيث اكتسب آمون رع سمات رع كإله الشمس في طيبة، فآمون ذكر بانه اله خالق وظهر قبل الآلهة كلها وهي نفس الصفات التي يحملها آتوم.

يحتمل ان الشخص المصور يحمل التمثال في منظر التعويذة كان كاهنا يمارس طقسا دينيا ربما يرتبط بالشعائر الجنزية[1]. ربما يمثل الكاهن الأعلى لمين والذي حمل لقب *smaty Mnw* الذي نجده على العديد من البرديات كلقب حمله صاحب البردية[2]. يرتبط هذا اللقب بكسوة المعبودات، فهو يرتبط بالزي الإلهي ومن ثم بالكاهن الذي يكسو المعبود وخاصة مين ويرتبط بأخميم[3].

واذا كان المعنى الحرفي لكلمة sm3 (sm3ty)، يعبر عن معنى "يوحد أو يجمع بين" فان ذلك يشير الى أن مشاركة الكهنة في حمل تمثال مين خلال موكبه للوصول به الى الدرج الذي يوضع فوقه التمثال هو مساهمة في القيام بدور الربط بين مرحلة الموت ومرحلة الميلاد[4].

واخيرا سواء كان هذا المنظر معبرا عن احد طقوس احتفال خروج مين او الخدمة اليومية له او طقسه جنزية فانه يهدف في النهاية الى نقل المتوفى من حالة الموت الى البعث، ونقل روحه لتصاحب اله الشمس الذي صور في القارب في A2c ثم يأتي النص الذي يذكر الإله مين في الفقرة متوجا وثم بعث المتوفى في صورة مين الذي يندمج مع حور وهو مين المنتصر الذي يرمز الى انتصار المتوفى على الموت .

---

[1] ارتبط مين بالشعائر الجنزية، اذ يلعب الإله مين دورا هاما كحلقة وصل أساسية بين طقوس الدفن الختامية والارتقاء للسماء. ومن أن أهم ما يميزه في هذه الطقوس، أنه يعبر عن ألوهية كونية خاص ألوهية إله الشمس، ويجمع بين الطبيعة الأوزيرية وعقيدة الشمس في آن واحد. ويتجسد في صور ألوهيات ومظاهر ورموز مقدسة أهمها آتوم. محمد حسون،(1999)، ص 49-51، ص 73-75،ص 219

[2] على بردية Genef CIV لقب كاهن مين الذي يذبح اعداءه (***hm-ntr n Mnw sm3 hrwi.w.f***) والذي يبدو انه يرتبط بطقسه للاله مين في طيبة.M. Coenen., (2001). 76 ، انظر ايضا: J. Quaegebeur, in OLA 39,1991,p 263-264

[3] Alzohary, N.(2012). 35-36.

[4] محمد حسون (1999)، **ص 375.** راجع ص 35.، عن اللقب انظر ايضا:Gauthier,H. (1931), 50-51

منظر A2b (شكل13)

يمثل إله جالسة على سلم أو تل. يعتقد أن هذا الإله تمثيل للإله نون، الذي ذكر في الفقرة الأولى من التعويذة بعد اسم رع[1]. وربما كان تمثيله هنا يمثل مرحلة المرور والاجتياز من منطقة لأخرى، فالإله نون الذي يعد أبو الآلهة انبثقت منه كل أشكال الحياة ومكان خيالي يساوي العودة للعدم وهو المكان الذي يقضي فيه كل مخلوق فترة الحمل به وتطهره قبل أن يأتي للوجود. كما أن تمثيله على سلم أو تل يؤكد ذلك، اذ تعطي السلالم ايضا معنى المرور والاجتياز من منطقة لأخرى، ورمزيا ما بين مكان لما بعده. كما تمثل السلالم ايضا سطح بيني فيما بين الحياة والموت، وبين العالم الحي والعالم السفلي. كما تمثل حيز بين مكانين او حالتي ما بعد الموت.

صور الدرج في الفصل 110 من كتاب الموتى مع مجموعة مختلفة من الآلهة يمثلون ساكني أعماق العالم السفلي، ويؤدي السلم إلى أعلى حيث المناظر الزراعية التي ترمز الى حقول الإيارو، وذكر النص:" للنزول لقاعة محاكمة أوزير واحترام الآلهة الذين يحكمون العالم السفلي، للدخول والخروج للعالم السفلي وللإقامة في حقول الإيارو وهو ارتباط بالعالم السفلي ومفهوم البعث[2]. ومن الممكن أن تمثل السلالم بكومة من الأرض ترتفع من المحيط الأزلي في بدء الخلق، وهذا أيضا بعث من القبر والصعود للسماء[3]. وربما لذلك صور بعد العنوان لينقل المتوفى الذي اجريت له طقوس الدفن (التعويذة رقم واحد من كتاب الموتى) ودخل الغرب (خلال المنظر الأول من التعويذة السابعة عشرة) الى العالم الآخر ليستكمل تحولاته ومرافقته لإله الشمس ليبعث معه مرة اخرى.

يعتبر السلم أو الدرج (يطلق عليه الدرج rwd) احد وسائل مساعدة المتوفى للصعود للعالم الآخر، ووصوله لمكان أوريون حيث يستطيع ان ينضم للنجوم التي لا تفنى ويعيش للأبد[4]، وذكرت نصوص الأهرام أن الدرج المستخدم فى الصعود للسماء صنعه الاله جب لاوزير لكى يصعد عليه ويرافق رع، وتلقب اوزير بأنه سيد الدرج، وهذا الدرج استخدمه أيضاً حورس وست[5]. كما يمثل الدرج عرش اوزير الذي يتمنى المتوفى أن يشارك الإله الذي يندمج معه بعد وفاته مكانه[6].

والدرج احد طرق الإنتقال والصعود للسماء، حيث يقوم المتوفى من خلال القوة التي يكتسبها برفع نفسه باسم احد الآلهة التي يتطابق معها ويكتسب صفاتها مثل آتوم الإله الأزلي[7].

ويعتقد ان الدرج هو المكان الذي يستقر فيه كل من اوزير ورع والمتوفى[8].

---

[1] Mosher, (1990). 168.

[2] عن ارتباط السلم واشكاله المختلفة بالفصل 110 ورموزه انظر : Gesellenstter, J.S. (1997), 178-194.

[3] ريتشلرد. ويلكنسون (2007). ص 156.

[4] Kessler, (1980) 1003, PT 1717

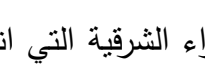
[5] Sethe, (1908-1910). PT 974 a

[6] Zayed, A. (1977), 167

[7] ماجدة جاد (2002) 88

[8] Gesellenstter, J.S. (1997),184.

ربما ارتبط هذا المنظر بالاله مين وذلك من خلال ارتباط الإله مين بالدرج حيث حمل لقب hry htyw "الذي على درجه" والذي ارتبط باحتفاله الشهير "خروج مين"، حيث تمثل طقسة الصعود بتمثال الإله وتثبيته فوق قمة الدرج" يرفع جمال أبيه فوق الدرج" احد اهم الطقوس الختامية للإحتفال، ان لم يكن اهمها على الاطلاق، وسمى الاحتفال نفسه في عدد من النصوص "الخروج الى الدرج" أو"خروج مين الى الدرج"[1]. ويهدف وضع التمثال على الدرج وهو احدى احداث المرحلة الثانية من الاحتفال الى الانتقال من مرحلة الموت الى المرحلة الثانية الميلاد من خلال الصعود الى الدرج بل والاتجاه نحو السماء والاتحاد بإله الشمس(وذلك باتجاه الشرق) أي مرحلة الولادة المقترنة بالصعود للسماء مع إله الشمس. ومما ومما يؤكد ذلك أن النص الذي يصف تثبيت تمثال الإله مين فوق الدرج يشير الى تمثال مين بلفظ *ms* [2]، وكانت هذه الطقسة ذات أهمية دينية وقدسية خاصة بحيث كان من الضروري أن تتم في سرية وألا تظهر في المناظر، لذا فإن مناظر الاحتفال لا تصور الحدث الرئيسي، وهو قيام الملك برفع التمثال والصعود به وتثبيته فوق الدرج برغم من أنه يمثل أهم عناصر الإحتفال [3].

ويعتقد أن هذا الدرج  يمثل المدرجات الجبلية للصحراء الشرقية التي انحدر منها مين إلى وادي النيل، أو حقول الخس التي كانت تزرع عادة فوق أماكن مرتفعة، أما المغزى الرمزي للدرج فهو يعبر عن خاصيتي الضوء والانبات، حيث يعبر الضوء عن الخلق الأول بينما يعبر الانبات عن الخصوبة. يرتبط الدرج بالتل الأزلي إذ أن المنطقة التي يوجد فيها الدرج ضمن طقوس الاحتفال تقع خلف لواءي الشرق، وهي تعبر بوجه عام عن الميلاد المتجدد مع إاله الشمس والإرتقاء لأعلى، وكلاهما يتفق مع الدرج الذي يعبر عن التل الأزلي (المكان الذي تولد منه الشمس يوميا منذ الأزل وبصورة دائمة)[4]. أخيرا فربما كان هذا الاله الجالس على التل أو الدرج كان يمثل الإله مين و بديلا عن منظر الكاهن الذي يحمل تمثال الإله، وسواء كان ذلك او كان تمثيل للإله نون، الذي ذكر في الفقرة S2 بعد ذكر اسم رع فان الهدف من تمثيله واحد.

---

[1] محمد حسون(1999) ص 344-345: ص 69

[2] محمد حسون(1999) ص 352

[3] محمد حسون(1999) ص 264

[4] محمد حسون(1999) ص 344-345:

منظر A2c قارب الشمس :

صور القارب يتوسطه إله الشمس بهيئة كبش وعلى جانبيه شخصيات ملكية يجدفون ليدخل القارب مملكة الليل أو العالم الآخر.

كان القارب فى مصر وسيلة انتقال لكل من الإنسان والآلهة والقوى الكونية. وكان الإله رع يمتلك قاربين استخدمهما في تنقلاته شرقا وغربا وخلال الليل والنهار، وتعتبر رحلة رع (الشمس) هى نفسها رحلة الروح بالنسبة للانسان، وكانت الأرواح بعد انتقالها من العالم المادى الى عالم الروح تتبع قارب رع وهو يبحر فى العالم الاخر. وقد سجلت رحلة الشمس وعلاقتها برحلة الروح فى كتب العالم الاخر و منها كتاب الأيمدوات وكتاب البوابات، وكتاب الموتى.

يعد الكبش هنا مظهر لآتوم، كما يرتبط باوزير، فهو تصوير للشمس في مظهرها الليلي والمسائي. آتوم كشمس المساء هو في الواقع روح الإله، التي تتجلى في صورة الكبش. لذلك فإنه في بعض الأحيان يحصل على لقب ***b3 cnḫ.*** كما تتجلى البا المتحدة لكل من أوزير ورع في كيان واحد برأس كبش ***b3wj*** [1]. ومن المعروف أن صورة الكبش تستخدم في كتابة كلمة ***b3*** " الروح" سواء للمتوفى أو أرواح الآلهة[2]. وربما أراد أن يشير هنا الى أن البا او المتوفى يجب ان يدخلا العالم الآخر من خلال اتحادهما مع اله الشمس الذي يدخل العالم السفلي متمثلا بهيئة كبش.

يعد مرافقو رب الشمس على مركبه هنا ثلاثة من ملوك الجنوب وثلاث من ملوك الشمال (حالة واحدة يتقدم ملوك الشمال) على الترتيب ترجمة تصويرية (تكنوجرافية) للقب الملكي نيسوت بيتي حيث أن الرموز الأصلية على مركب الشمس والتي هي اثنان من الصقور وعلامتي *šms* كناية عن ملكي الجنوب والشمال وأداة الإعدام التي كانت في البلاط الملكي وذلك بوصف رع ملك على مصر اسطورياً. أي تجمع لكل السلطة الملكية مع رع ولم تصور أداة الإعدام هنا لأن المركب في الآخرة ، كما لم يصور حورس أو الصقر كممثل للملك الأرضي فهو لا يأتي كملك في الآخرة لأن الملك في الآخرة هو أوزير وليس حورس وحتى عندما يتم الإحتياج لحورس يصور مين بدلاً منه[3].

اقترح M.Mosher أن هذا المنظر يتوافق مع النص: "انه رع الذي خلق أطرافه، عندما خرج هؤلاء الآلهة الذين هم اتباع رع الى الوجود. واعتبر أتباع رع هم الآلهة الذين صوروا في القارب، الذي يسير لفترة طويلة [4]. يعتبر ظهور رع ككبش، مظهر شائع لرع حين يسافر في الغرب، كما هو موضح في كتب العالم الآخر مثل كتاب الإيمي دوات ، كتاب البوابات، وكتاب الكهوف[5].

---

[1] راجع منظر A14a

[2] Mysliwiec, K. (1978). 40-41.

[3] رأي الدكتور احمد عيسى من مناقشة شفوية.

[4] Mosher, M. (1990). 169

[5] Hornung, E. (1999). 53,fig 25,p54,fig 26,p 61,fig 28.

(أشارت الكثير من النصوص الى رغبة المتوفى الارتباط بمركب الشمس رع ليدخل المتوفى الدائرة الأبدية الكونية، وربما كان المتوفى يرغب بالارتباط باتباع رع الذين يتخذون هذه الأشكال الملكية كنوع من الهيبة او دلالة انه اصبح احد هؤلاء الاتباع[1].

ويعتبر أتباع اله الشمس عامة هم الأسلاف الملكيين للماضي البعيد. الذين أطلق عليهم أرواح " په " و"نخن" وربما يمثلون الملوك القدامى لهاتين المدينتين الممثلتين لمملكتي مصر السفلى والعليا خلال عصر ما قبل التاريخ، كما يجسدون اوزير بتاج الشمال وتاج الجنوب. او يمثلوا تجمع المعبودات المحلية في هاتين المدينتين الاكثر قدما او أرباب مصر جميعا[2]. ويساعد أرواح بوتو ونخن المتوفى في الصعود للسماء فقد شُبهت أرواح "بـه" و"نخن" بالنجوم التى أمدت الملكَ المتوفى بسلم مُذهَّب ليصعد إلى السماء (.(Pyr.478-79; 1253))، كما يقوموا بتحيته عند دخوله العالم الآخر تماما كما يفعلوا مع اله الشمس في شروقه وغروبه، وارتبطوا بالموو الذين كانو يتعلقون الى جانب مراقبة الجبانة ورحلة نقل المومياء، بمراقبة السماوات وحراسة الحدود والمسافرين ومنابع المياه، وهذا يعكس اتصالهم بديانة الشمس ورب الشمس[3].

صورت أرواح به بهيئة أدمية وبرؤوس صقر وأرواح نخن بالهيئة الآدمية برؤوس ابن آوى[4]. وعادة يُمثلون وهم جاثين يقومون بأداء رقصات جنائزية عرفت بطقسة رقصة "الموو" والتي ارتبطت فى الأصل بالطقوس الجنائزية لمدينة په القديمة، وكانت تجرى لإحياء ذكرى موت أوزير(ففى "تصوص الأهرام 1004–1006 ,1973–1976 .Pyr"، ندبت أرواح "بـه" "أوزير" وحثت "حور" على الانتقام والثأر لموت أبيه.)، وتتمثل الطقسة فى خروج أرواح مدينة په أنصار أوزير وحور عند سماعهم نبأ مصرع أوزير، يرقصون ويتمايلون من شدة الألم والحزن، فهي تصور موقفا من أسطورة اوزير يتمثل في استثارة الحلفاء من أجل الثأر له ثم خروجهم وهم يتمايلون من الإنفعال ويدقون على صدورهم ويضغطون على أذرعهم ويشدون شعورهم من فرط الغيظ أي أن خروجهم لم يكن إلا لأوزير ملك الشمال، وقد اقترنت رقصاتهم بعد ذلك بدفنات الأفراد وتقدموا موكب الجنازة يحملون تمثال لأوزير بتاج الشمال لكي يستحث خروجهم التمثيلي نجدة أوزير[5] . وكانوا يخرجون عند مدخل الجبانة لإستقبال المتوفى القادم إلى العالم الآخر. وقد صورت هذه الطقسة على جدران المقابر بدءًا من عصر الدولة القديمة فصاعداً حتى نهاية الدولة الحديثة[6].

وربما أن ارتباطهم بأوزير لا يتناقض مع تصويرهم في هذا المنظر فإله الشمس هنا والذي مثل بهيئة كبش يمثل الشمس الغاربة أي أوزير.

---

[1] ريتشلرد . ويلكنسون. 2007. ص192

[2] احمد عيسى،(1983)، ص 152-169.

[3] احمد عيسى،(1983)، ص 58: انظر : Altenmüller, H. (1975).1-37

[4] Beinlich, H. (1984). 804-805; Žabkar, L. (1968). 15-36.

[5] احمد عيسى،(1983)، ص 166، 196.

[6] Junker , H ., (1940) . 1 – 39 ; Brunner – Traut , E .(1958) . 34 . ff .

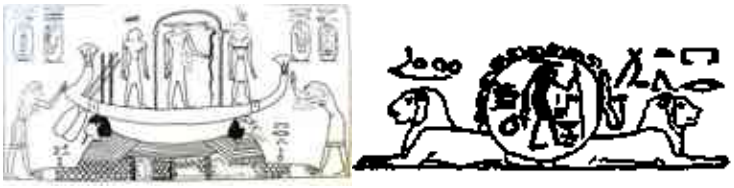
المنظر الرابع A2d:

الأسدان يحملان رمز الأفق (الأخت) يرتفع فوقها قرص الشمس.

صورت الأسود منذ عصور ما قبل التاريخ واشتق منها صور ابو الهول وكانت من الحيوانات الملكية، ويمكن ارجاع منظر الأسدين وايقوناته الى الدولة القديمة حيث عرفت علامة الأسدين المزدوجة كمخصص لإسم اله الأرض آكر في نصوص الأهرام[1]. وكمخصص لفعل يعبر[2].

قدمت عدة تفسيرات لمنظر الأسدين اللذين يحملان الأفق في التعويذة السابعة عشرة، فهما صورة للإله آكر والمعروف جيدا منذ "متون ا لأهرام و في كتب العالم الآخر مثل: كتاب الأرض(الآكر) (الجزءD)، وكتاب الكهوف (القسم الثالث الصف الخامس) وكتاب البوابات (الساعة العاشرة الصف العلوي) والإيمي دوات، (الساعة الخامسة الصف الأوسط)[3]. الآكر معبود قديم يحمي بوابات الأفق خلال دخول الشمس ومغادرتها العالم كل يوم، ويصور كمساحة أو قطعة مستطيلة من الأرض برأسي أسد في نهايتها لذا غالبا ما يصور الوجهان أو المظهران للإله منفصلين كأسدين متقابلين من الخلف. ليعكسان شكل الجبل مع وجود مساحة مستديرة بينهما تمثل الشمس في صورة الافق4. وكانت تجري التحولات التي تدخل على شمس الليل في احشاء آكر. ففي الساعة الخامسة من كتاب الإيمي دوات صور جزأي الأسد الأمامين برأس آدمي يؤطران شكلا بيضاويا يضم "لحم سكر" أي التحولات الكونية التي يشهدها جسد الشمس عند مروره بمرحلة الحمل الرمزي. وفي كتاب الآكر ئؤدي بوابات آكر الى العالم السفلي وتشير مناظره الى انه يعتبر المجال الأرضي قلب التحولات التي تسبق الميلاد الجديد[5]. بينما صور في كتاب الكهوف اسدي آكر يمنحان قوة لبعث أوزير، حيث صور اله الشمس رع يشرق في حجرة تحت اسدي آكر(الذي يحتل منتصف العالم الآخر) وفيها اوزير يبدأ في العودة للحياة ويظهر ذلك من خلال تمثيل عضوه الذكري منتصبا كاحد مظاهر عودته للحياة[6].

توضح العبارة المكتوبة امام كل هيئتي آكر في مقبرة رمسيس الرابع دورهما كبوابتي للدخول والخروج (pr–nfr، ck nfr) وكذلك المنظر من بردية Gautschen (*pr m manw*)[7].



[1] PT 225 (4d).
[2] WB, III, 299(5).
[3] Tarasenko M. (2007) 103.

[4]ريتشارد ويلكنسون ، (2007)ص 74.
[5]ايزابيل فرانكو ، (2001)ص34-35

[6] Vasilyeva,O. (2007) 134-135.
[7] Mysliwiec, K. (1978) I.28, Abb17,19

ارتبط الأسدان هنا أيضا بالأسدان روتي الرابضان عند الأفق ويجسدانه ويحرسان مصراعي بوابته وبالأفق الشرقي والغربي. وروتي معبود أزلي اعتبر صورة لآكر، وارتبط برع . كما ارتبط بآتوم وعرفا بدورهما في عملية الخلق من المياه الأزلية ودورهما في البعث، كما يمثلان المرحلة الأخيرة للشمس، لذا ارتبط ايضا بأوزير. ويماثل روتي رغم ثنائي اسمه رع–آتوم لذا نجده يظهر بصورة مفردة تعبر عن ازدواجية الإلهين. ونظرا لارتباطه منذ وقت مبكر بمذهب عين شمس، فقد ارتبط روتي بجب ونوت(CTII175,204، CT I, 8). وكذلك بشو وتفنوت (PT447)[1].

لعب روتي دورا هاما للمتوفى فهو يقوم بمساعدته وحمايته، وجمع عظامه وتثبيت رأسه وتطهيره حتى خروجه من العالم السفلي وصعوده للسماء (PT626). يلعب روتي دورا كفاتح للطريق في العالم الاخر فهو يعرف الطرق السرية ويمهد الطريق للمتوفى، ويفتح له بوابات الأفق، ويمنحه القوة . عرف روتي كمعداوي سماوي فهو يدخل ضمن طاقم مركب الشمس مع المتوفى في الصباح ويتركه في المساء، وعرف روتي كأحد القضاة في محكمة الموتى[2].

ومن التفسيرات الأكثر انتشارا لأسود منظر التعويذة 17، مساواتهم بشو وتفنوت، ربما لارتباطهم بروتي، وآتوم كأبناء له وقد عرفا بذلك منذ الدولة القديمة (PT 301) (شو وتفنوت (Pyr. 447a–b)).[3]

عرف شو باسم *cnḫ* (الحياة). بينما سميت تفنوت ب *mact* (العدالة) أو النظام. وقصد بها هنا الحياة ايضا، حيث ذكر في نص منقوش على تابوت حجري أن ماعت هي الحياة:" يقول آتوم "تفنوت، إن من تكون الحياة هي ابنتي، فهي مع شقيقها (شو) الذي يسمى ايضا الحياة، فماعت اسمها متساو معها". اذ تعتبر ماعت بمثابة الطاقة والحياة والنفس التي تبعث على الحيوية. وربما ترتبط تفنوت بماعت كابنة لإله الشمس والتي ساعدت في الصعود نحو ابيها "الشمس" اي ترد الى الشمس الضوء الذي اعطته لتمكن الشمس من العطاء الضوئي لها بصورة دائمة[4].

كما عرف شو بـ *nḥḥ* أي الأبدي أو اللانهائي، وسميت تفنوت بـ*ḏt* لتعطي معنى الاستمرار أو البقاء والثبات، وربما كان استخدام كلمة *nḥḥ* للتعبير عن شو، وكلمة *ḏt.* للتعبير عن تفنوت، تعبيراً عن العنصر المذكر والمؤنث، أو الأبدية بنوعيها، لتأكيد تواصل الأجيال[5]. فيكون ذكرهما هنا بهذه الصفات للمحافظة على النظام الكوني الى مالا نهاية،(حيث يفصلا بين السماء والأرض فلا تسقط السماء على الأرض)، ولإستمرار الحياة والماعت(النظام الكوني) الى الأبد. وربما يوضح ذلك ارتباط الأسدين برموز *nḥḥ* و*ḏt.* والذي جاء من ارتباط كلا منهم بشو وتفنوت.

---

[1] Wilkison, R. (2005). 180-181. Heerma, M.(1984). 321.

[2] رضوى رمضان، 2014، ص 29، 196-197.

[3] Muller, in LÄ I,1103

[4] أنّا مانسي ، 2009، ص 28 ،104،41.

[5] آمال صمويل، 2003. ص22.

يجمع هذا التكوين للأسدين بين التمثيل المكاني والزماني. اذ يجسد الأسدين جبلي الأفق التي تشرق منها الشمس، كما يجسدان جبلي الغرب والشرق مانو وباخو، اللذان مثلا في التصاوير الكونية، منذ الأسرة الثامنة عشرة كحاملين للسماء. وكان يشار الى باخو في البداية للأراضي الغربية، التي كان سوبك هو سيدها، إلا أنه منذ الدولة الحديثة أصبحت باخو وجبل باخو يقعان في الشرق، أما جبل مانو الذي يقع في الغرب فاعتبر في مقابل باخو مكانا لغروب الشمس، واعتبر ايضا مكانا لغرب القمر، وصفة لمملكة الموتى. وقد وصف اله الشمس رع بأنه: "الذي يحيا(يشرق) في الباخو ويهبط (يغرب) في المانو وبالتالي أصبح جبل باخو الذي يرتكز عليه السماء مع مانو – مكانا لشروق الشمس كما أن اله الشمس رع عندما يعبر مانو فإنه ينير للذين في العالم السفلي، كما ضم هذين الجبلين المناطق الموجودة بالعالم الآخر[1].

وبالنسبة للتمثيل الزماني فقد عرف الأسدين بالأمس والغد وذلك في منظرين من التعويذة 17 يؤرخان بالاسرة 19: بردية اني(BM 10470) ومقبرة جحوتي مس (TT32)[2].

عرف الأسدان في فقرات أخرى من التعويذة بـ *ḏt* و *nḥḥ*، الأبدية والخلود، حيث يمثل كلا من *nḥḥ* و*ḏt* عدد لا حصر له من الفترات الزمنية، وتجسد *nḥḥ* مبدأ من مباديء النور فتشير الى جملة الأيام التي تتجدد بوجود الشمس، كما انها فترة التجلي المرئي للإله لذا ارتبطت *nḥḥ* برع. وترتبط *ḏt* بالعالم السفلي والأماكن الليلية التي تختفي فيها الشمس من الكون [3]. لذا ارتبطت *ḏt* بأوزير.

وكان يعتقد أن كلا من *ḏt* و *nḥḥ* يعني 'الخلود وتشير *nḥḥ* إلى الوقت و *ḏt* إلى المكانية. وبهذا فأن *nḥḥ* تعني مفهوم اللانهاية المرتبط بالوقت قبل كون العالم، الذي نعرفه ومجيء الحياة الى حيز الوجود، في حين تشير *ḏt* إلى اللانهاية الأخرى المقترنة بالخلود وهذا هو الوقت عندما جاء العالم الزماني إلى نهايته. وبهذا تتصل *nḥḥ* بفكرة خلق الحياة وتكتب في بعض الأحيان مع علامة عنخ التي تستخدم في صيغة التمني (كأمنية) تشير الى الحياة المستقبلية، في حين تكتب *ḏt* بعلامة الأرض في كثير من الأحيان، وربما تدل كتابة *ḏt* بهذه الطريقة على صلة بخلق العالم. لتعني "الحالة الأبدية"، أي الحالة التي تنتمي إلى الخلود بعد الموت أو الحياة بعد الموت. أي أن *nḥḥ* تشير إلى ما لا نهاية (العربية: الأزل) في مرحلة ما قبل الوجود، أي قبل ظهور العالم الموجود، حيث ظهور اللانهاية لخلق الحياة، في حين أشار *ḏt* إلى الخلود (الأبد) بالمعنى الذي هو أكثر شيوعا لنا الذي يستبعد فكرة اللانهاية في مرحلة ما قبل الوجود، أي أنه أشار بدلا منها إلى الخلود التي تلي حالة الوفاة[4].

---

[1] ماجدة جاد (2002)،ص 313، 315، 316.

[2] Tarasenko., M. (2007) 107.

[3] ايزابيل فرانكو (2001) ص 15

[4] Bakir , A. (1953), 116.

وهكذا ربط الفنان النص: "إنه رع الذي هو في قرصه عندما يشرق في الأفق الشرقي من السماء" مع النص الذي يصف الأسدين بـ "الأمس" و"الغد"، معا ليمثل الأبدية، مع الماضي والمستقبل اللذان يمثلهما الاسدين (الأمس و الغد)، والحاضر في شروق الشمس في الأفق بينهما[1].

يتحول المتوفى للأسدين المزدوجين، ويكون هو نفسه المولود البكر لآتوم ورع، أي انه يمثل ايضا الظهور الأول لآتوم ورع في شكل الإله الأزلي، وعندما يرحب المتوفى بآتوم، يقول، انه كان مدح في حضور الأسدين[2]. فنرى في التعويذة رقم 3 من كتاب الموتى ترحيب المتوفى لآتوم بقوله" يخرج من المياه الأزلية وتشرق في شكل الأسدين. ليشير الى الارتباط بين مولد آتوم مع هيئة الأسدين كشكل للإله الازلي، حيث ظهر اتوم على الأرض كأسد، وبهذا المفهوم فمن البديهي انه يمثل شمس الصباح والهيئات (التحولات) الثلاث لمختلفة للشمس على مدار اليوم[3].

وفي النهاية يمكن القول أن الاسدين يمثلان القوة التي تساعد على ولادة الشمس من خلال تجسيدهما للآلهة آتوم ورع واوزير كرمز لقوة الاله، وآكر الذي تتم بداخله تحولات الشمس في العالم الآخر. وضماناً للمكان الذي تولد في الشمس جسدا ماخو ومانو جبلي الشرق والغرب اللذان تشرق بينهما الشمس. الى جانب تصوير الأفق كمكان تظهر فيه الشمس وتغرب، وهو المكان الذي يلد الكيان الشمسي من جديد، والعتبة أو المنطقة التي تكتنفها الأسرار وتتم فيها رحلة الشمس "الليلية" (دوات) بصفته النقطة التي التي تظهر فيها الشمس عند الفجر، فهو مكان وسط بين ثلاث مجالات كونية السماء والأرض والعالم السفلي. وقد يشير الى المكان الذي تنشأ عنه الأشعة الوضاءة والخلاقة التي تنتقل مع الشمس، كما يرتبط "الآخت" بالآخ والنورانية فهو المكان الذي تولد وتسكن فيه الآخو ومكان للبعث والتحول[4]. ولضمان الاستمرارية جسد ***ḏt*** و ***nḥḥ*** والأمس والغد لتولد الشمس باستمرار وجسّد آتوم–رع الثنائي الإلهي وشو وتفنوت كان شو يمثل نسمة الهواء، بينما تمثل تفنوت الرطوبة، كما يمثلان الزمان والمكان، اذ يمثل شو بعد الزمن الأزلي، وتفنوت بعد المكان اللامتناهي.

صور منظر الأسديين في مقابر النبلاء محورا وبتركيبات مختلفة في عناصره :

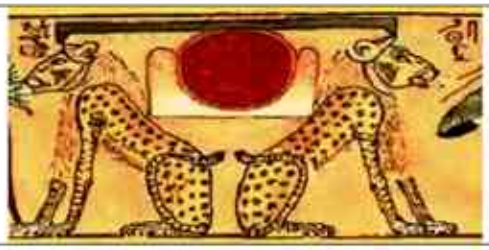
- منظر مقبرة (TT 2B) يصور المنظر منحدر "جبل الغرب" وأمامه رمز الأفق يعلوها قرص الشمس بداخله جعران الخبر(مهشم حاليا)، يرتكز يمينا على عمود *ḏd* الذي تخرج منه ذراع تمتد للأمام بدلا من الأسد الذي يجسد الأمس(أوزير)، ويسارا على ظهر أسد الذي يمثل الغد أي رع وتقف أمامه حية الكوبرا كتب أمامهما اسم الإلهة تفنوت (شكل 15 ص178).
- مقبرة (TT335)، صور بدلا من الأسدين حمارين كرمزي للشمس (شكل 15 ص178)، حيث يظهر الحمار أحيانا كأحد المدافعين عن رع وصور يقتل أبوفيس. كما ذكر أن الشمس تشرق

[1] Mosher, M. (1990.)170
[2] Mysliwiece, K. (1978) 13.
[3] Mysliwiece, K. (1978) 12.
[4] Jiøi Janák, (2006).

في العالم الآخر في شكل حمار. يتطابق رع مع الحمار في الفصل 40 من كتاب الموتى المعنون بـ" الرقية لدرء الملتهمة (المبتلع cm) من الحمار". صور منظر بردية (*nḫt*) المتوفى يغرز رمحه في ثعبان يهاجم الحمار الذي يمثل " الطاقة الشمسية. الى جانب ذلك اعتبر الحمار احدى هيئات الإله ست خلال عصر الدولة الحديثة، لذا كانت هيئة غير محببة للمتوفى. كما أقيمت بأبيدوس طقوس خاصة لذبح "الحمار ست" خلال الإحتفالات الأوزيرية. وكذلك في أبوصير بنا، وغيرها من مراكز عبادة أوزير،حيث يقتل "الحمار ست" رمزيا. كما ظهر في النصوص الجنائزية الحمار أحيانا بسكين في مؤخرته[1].

لذلك اذا كان أسد المشرق والمغرب تشرق بينهما الشمس فمن الممكن في هذه الحالة للحمار الخير وليس الشرير أن يحل محلهما وأن يأتي بنفس العمل الذي يقوم بهما الأسدان في المنظر.

[1] Tarasenko, M. (2007) 99.

	
إله الأرض آكر	
روتي = رع- آتوم	
أوزير	رع
تفنوت العدالة *mact*	شو الحياة *cnḫ*

ḏt	*nḥḥ*
الأمس *sf*	الغد *dwꜣw*
الليل	النهار
النهاية	البداية
البقاء – الثبات	الأبدي – اللانهائي
ترتبط بأوزير وبالمومياء (الجسد) وعالم الموتى	ترتبط برع وبالبا وعالم الأحياء

جبل الغرب مانو	جبل الشرق باخو
الأفق الغربي	الأفق الشرقي

منظر (A5) شكل (19)

صور طائر البنو بشكله المعروف ومنقاره المستقيم والريشتين خلف رأسه وأحيانا ريشة الرقبة.

كان الطائر البنو من أكثر الطيور المؤلهة أهمية نتيجة لارتباطه بآله الشمس الثلاث الرئيسية :آتوم، رع، وأوزوريس. كمظهر لأتوم، فقد ذكر أن طائر البنو حلق فوق مياه نون قبل الخلق. وهو طبقا لتعويذة (PT 1652) هو أتوم نفسه[1]. فهو احدى مظاهر الرب الأزلي وهو الطائر المقدس في هليوبوليس، الذي بزغ من المياه الأزلية فهو يمثل الحياة الأولى التي ظهرت على التل الأزلي في اونو الذي بزغ من المحيط المائي نون أساس الخلق، الذي ربما هو أساس البنبن والذي غالبا ما صور طائر البنو واقفا عليه، واستخدم في كثير من المناظر كرمز للولادة مرة أخرى(إعادة الولادة) يعتبر رمزا للشمس، ومظهر الأوزيريس بعد اعادة بعثه لذا صور احيانا يرتدي تاج الآتف، كما يمثل با الشمس، سواء الشارقة با رع او الغاربة با اوزير [2]. وهو رمز للولادة مرة أخرى و رمز للخلق واعادة الميلاد فاسم هذا الطائر مشتق من فعل wbn بمعنى يشرق أو يشع[3].

يتساوى أوزير(المتوفى) هنا بطائر البنو، ورد اسم طائر البنو في النص وعرف ب "با رع"، كما ارتبط ب "با أوزير". ذكر طائر البنو في التعويذة السابعة عشرة من بردية آني "أنا طائر البنو العظيم في اونو، المشرف على كل ما يوجد" [4].

خصص الفصل 83 لتحول المتوفى "فصل التحول لطائر البنو" ويصاحبه منظر لطائر البنو وان لم يذكر طائر البنو صرتحة فان النص ذكر: لقد حلقت كطائر أزلي .

واحيانا كان يكتب على جعران القلب نص تعويذة 29ب : انا البنو ، روح رع الذي يقود الآلهة في العالم الآخر عند خروجهم ، سوف تفعل الروح على الأرض ما تقرره، وستخرج روح المتوفى كما ترغب[5].

---

[1] Wilkinson, R. (2005),212

[2] ريتشارد ويلكنسون،2007، ص 96

[3] آمال صمويل، 2003.ص23-24.

[4] Faulkner,R.O(1980.). 44.

[5] Taylor,J. (2010), 174,180, 229,

منظر (A6b) شكل (19):

يصور هذا المنظر المتوفى كمومياء راقدا فوق سرير التحنيط وتحيط بها حدأتان تمثلان ايزيس ونفتيس. تربط هذه الهيئة المتوفى بأوزير فبعد قتل أوزير وتقطيعه، قامت ايزيس بالبحث عنه وتجميع جسده مرة أخرى لتتمكن من دفنه، وبعد تجميع جسده بعث وجددت حياته واكتسب حياة ابدية وأصبح ملكا للموتى في العالم الآخر، وأصبحت الحياة الأبدية هي غاية ما أراد كل شخص أن يناله أو يحصل عليه بعد الموت من خلال التشبه بأوزير، ويتم توضيح عملية تجلي المتوفى كأوزير، من خلال تصويره كمومياء، ملفوفة بلفائف الكتان يتم تثبيتها بأربطة كتانية[1].

صورت ايزيس ونفتيس منذ الدولة الحديثة في مناظر التعويذة السابعة عشرة كحدأتين تحيطان بسرير التحنيط، وقد وصفتا في نص التعويذة بـ: "انه مجيء ايزيس ونفتيس اللتان تقفان عند رأسه كحدأتين، وظلتا راقدتين عليه (لحمايته)" إن الريشتين اللتين تعلوان جبهة مين يقصد بهما ايزيس ونفتيس في هيئة حدأتين، وقد لعبت هذه الهيئة دورا كبير في بعث اوزير، وربما كان دورهما هنا كنائحات تقوم بالنوح على اوزير، وتمنع جثته من التعفن وتساعده على العودة للحياة[2]. وتمداده بالعناصر الحيوية التي تساعد على تنشيط الدورة الدموية لاستعادة حواسه[3]. مثلت ايزيس ونفتيس كحدأتين، وهي من أهم الهيئات التي صورتا بهما فهي هيئة ترتبط بدورهما كنائحتين صرختا على اوزير لاعادة الحياة له، حتى أنهما قد لقبتا بلقب النائحتان، وظهر تصويرهما بهيئة الحدأة عامة بدءًا من عصر الدولة الحديثة فصاعدًا، وقد حملت إيزيس لقب "النائحة الكبرى *ḏrt wrt* و"نفتيس" النائحة الصغرى *ḏrt drtn*[4]. وتذكر التعويذة (PT 477) ان نفتيس تحولت لحدأة تحط على جسد أوزير كأختها ايزيس، وغالبا ظهرت نفتيس مصاحبة لايزيس تشاركها الرثاء والتحنيط والحماية والرعاية وقيام أوزير، وكذلك رثاء المتوفى وحمايته. ونفتيس هي أخت ايزيس واوزير وست ويعتقد انها كانت زوجة لكل من ست وأوزير أيضا، وابنة لرع وهي من أهم آلهات التاسوع والعالم الآخر للحفاظ على جسد المتوفى وحمايته. وقد ذكر في نصوص الأهرام أن واحدة للشرق وأخرى للغرب (PT 512) وأن ايزيس في الأمام بينما نفتيس في الخلف (PT 505) كما توضح نصوص الأهرام أن ايزيس تصرخ بينما نفتيس هي التي تنادي، وهي التي تمد اليد للمساعدة عند القيام، وتجمع الأعضاء لنباتها من جديد. (PT 461/872,422,/755,619,477,364) اما عن حالة الرثاء والحزن فقد جاءت جميعها في كتب العالم الآخر بالإضافة الى نصوص الأهرام (PT 461, 468, 665-666, 619, 887)

---

[1] Kischkewitz , H.(1997). 84.
[2] Seeber, Ch.(1980). 445.
[3] Bleeker, C. J. (1958).1-17. ; Fischer, H. G. (1976), 39-50.

[4] آمال صمويل، (2010). ص18.

وتوضح دور البكاء والصراخ والمناداة بل والبحث عن الأعضاء ثم الرثاء[1]. أي أن ايزيس ونفتيس ليسوا دائما نائحتان ولا باكيتان فاحداهما تنادي والأخرى تصرخ واحيانا تحدد ان ايزيس هي التي تصرخ ونفتيس تنادي . كما ذكرت احدى تعاويذ نصوص الأهرام (1280) "إن ايزيس تأتي، ونفتيس تأتي، واحدة منهما على الجهة اليمنى (=الغرب) والأخرى (وواحدة منهما) على الجهة اليسرى (=الشرق)، واحدة منهما باعتبارها الناعق (h3t) والأخرى باعتبارها الحدأة (drt) لقد وجدتا اوزير (حيثما) طرحه اخوه ست أرضا في نديت"... إنهما (ايزيس ونفتيس) تأتيان بحثا عن اخيهما أوزير[2]. يعتبر انتحاب ايزيس ونفتيس أمام مومياء اوزير عادة ومقدمة لاغنى عنها في الشعائر الجنزية ونوع من الحداد يعبران عن تمنياتهما بان يعود للحياة، ويتضاعف دورهما عن طريق السحر الذي عرف عنهما، وهنا يتحول الجسد فور احيائه الى طائر استعاد انفاسه وراح يرفرف بجناحيه، وكذلك ايزيس ونفتيس بستطتا جناحيهما حول الإله لتمده بالهواءلإحياءه[3]. كما تقوم ايزيس ونفتيس هنا بدورهما كحاميتين لأوزير (المتوفى)، وتمثل الفترة بين الموت والبعث فترة خطرة جدا، حيث يجلب ست الفوضى ويعمل على بعثرة الاشياء كلها، يمكن أن يحدث الكثير من الضرر لجسد أوزوريس خلال ساعات الليل هذه والتي تسمى "ليلة البعث"، وتلعب النائحتين دور الآلهة التي تحمي جسد أوزوريس من الأعداء في الفترة بين وفاته ومجيء حور ليقوم بعمل طقسة فتح الفم لأبيه لإعادة بعثه وهي اهم مراحل البعث[4]. ويشير وجودهما عامة الى ميلاد جديد، فقد لعبت ايزيس ونفتيس دور الأم للمتوفى[5].

---

[1] مفيدة الوشاحي (2009) ص 632،630،628،627-636،633.

[2] احمد عيسى، (2002).ص 23.

[3] ايزابيل فرانكو (2001) ، ص 195-196

[4] Vasilyeva O..,(2007). P. 125.

[5] Pyr. 1154.Pyr. 379, 996.,CT. Spell. 66.

منظر (A6c) شكل (20)

يمثل المنظر حيتا الأوراس تلتفان على نباتي يمثلان مصر العليا والسفلى، ذكرت الحيتان في النص بحيتا الأوراس على جبهة آتوم، وساوى النص بينهما وبين الريشتين المزدوجتين، وبين إيزيس ونفتيس اللتان وضعتا كصلين على رأس والدهما آتوم وأخذتا هيئة الحية[1]. اعتبرت Münster الصلين والعينين والريشتين عناصر مكونة لتاج الـ آتف وأحياناً كان يضاف اليها قرص الشمس[2].

«النص» أنا وضعت ريشتيه على رأسى، من الذى خرج؟ انهم أولاده ريشتيه اللتين على رأسه إيزيس ونبت حت جاءتا ووضعتا انفسهما، قول أخر،انهما الصلين الكبيرين العظيمين اللذين فى مقدمة أبوهم آتوم قول آخر: عينيه هما الريشتين اللتين على رأسه»

عرفت علاقة إيزيس ونفتيس بهيئة الثعبان منذ الدولة القديمة فى نصوص الأهرام، حيث لقبتا بإلهتى العدالة أو العدالتين، وذكرتا كصل على جبهة اله الشمس رع فى متون التوابيت[3]، وكان لهذه الهيئة دور واضح فى الدولة الحديثة حيث صورت ايزيس ونفتيس بالهيئة الثعبانية فى كتب العالم الآخر وخاصة كتاب «ماهو موجود فى العالم الآخر» (مشهد الساعة الثانية) حيث صورت كلا منهما كثعبان كوبرا متأهب تتقدمان الآلهة على مركب إله الشمس ووظيفتهما ارشاد القارب وابادة اعداء الاله لحمايتة. وتعتقد Münster أن وجود ايزيس كحية تحمي إله الشمس فى كتب العالم، ووجود الصل على جبهة اله الشمس لحمايته ايضا، يشير الى أن حية الحماية فى القارب وهى ايزيس من المفترض أن تكون على جبهة رع[4]. ولذا كتب اسم ايزيس بخصص ثعبان، كما تم تصوير ايزيس ونفتيس في هيئة ثعبانية مجنحة على مدخل حجرة التابوت في المقابر الملكية وشاركتها نفتيس كإلهتين حاميتين[5].

أما بالنسبة لـ" **اِعـرت**" **او** *crtwy* التي ذكرت في النص فهي تسمية للثعبان، عرف منذ الدولة القديمة واستمرت حتى العصر المتأخر[6]، وتشير للثعبان بصفه عامة وثعبان التاج الناهض اى (الصل) للحماية بصفة خاصة. الـ اِعرت كرمز ثعبانى للإله رع يعلو رأسه، وبالتالى رأس الملك، حيث ثبتت فى التاج الملكى واعتبرت رمزاً للملكية، وذكرت فى نصوص الأهرام انها خرجت من عين الصقر أى من عين حورس وايضاً وصفت بأنها الخارجة من ست[7]، أي خروج الـ اِعرت من عين حورس وقرص الشمس الممثل للإله رع ومن الإله ست وهو تعبير عن ارتباطها وخروجها من إله الشمس وإله الجنوب، أخذت الـ اِعرت لقب (عنخت) أى (الحية) و جمعت اعرت عنخت بين صفات

---

[1] Naville، E. (1886). Aa. (17-18)، Pl. XXIII
[2] Münster , M. (1968). 110
[3] De Buck، CT. IV، 172 – 173
[4] ثناء جمعة محمود الرشيدى 1998، ص 116
[5] منال اسماعيل، (2009). ص 648.
[6] Wb., I, 42 , 1-3
[7] Sethe, Pyr. Text, 1843

الالهات واچيت ونخبت وايزيس كأم لحورس، ارتبطت الـ اِعرت بمركب إله الشمس الصباحية «معنجت» كحامية لها ومن ثم لإله الشمس، كما وصفت اعرت بعدة صفات منها ورت بمعنى العظيمة، ووصف الصلان المرتبطان بالاله آتوم في النص ايضا بأنهما العظيمتان، وربما يقصد بهما ثعبان ال "ورت" [1] وهو ثعبان حماية، ويعنى الإسم (العظيمة) كصفة لعين حورس وصف بأنه حام للتاج الملكى ولرأس الملك من الخلف ويشير الاسم للتاج الأبيض والتاج المزدوج الذى حمل نفس التسمية[2].

[1] Wb. I, 232, 1.

[2] ثناء جمعة محمود الرشيدى 1998، ص 33

منظر: A8a-A8b الإله "حح" و الإله "واج ور"

يصور المنظر اثنين من آلهة الخصوبة: صور احداهما واقفا مادا ذراعيه فوق شكل مستطيل أو أكثر إلى جواره، تمثل هيئات مصغرة من المياه، يمثلان بحيرتان عرفتا بـ" البحيرتين العظيمتين في اهناسيا (هيراكلوبوليس)" وقد نعتا بـ بحيرة النطرون وبحيرة الماعت، وعرف الإله بـ"واج ور" ***(wad– wr)*** الأخضر العظيم أو البحر الأعظم. وصور الآخر راكعا ويمسك في يده علامة رنبت التي توجد فوق رأسه كسمة له، ويده اليسرى تكاد تلامس شكل بيضاوي به شكل للعين وعرف بـ "حح" ***(Hh)*** اله ملايين السنين. وتتبدل هذه السمات المميزة لكل اله وكذلك العناصر المرتبطة بكل منهما خلال العصور المختلفة والمناظر المختلفة[1]. ارتبط هذان الإلهان ببحيرتي هيراكونوبوليس واعتبرا تجسيدا لها إذ تجسد البحيرات احيانا وتمثل كهيئات إلهية حيث يتم اضافة مخصص الإله بعد اسم البحيرة وهذه سمة وهبت إلى البحيرات في الدولة الحديثة[2]. ويوضح ذلك منظر التعويذة 17 بردية ((BM10470)) (شكل 21)، حيث نقش فوق احدى البحيرات على اليمين بحيرة الحق "بحيرة ماعت" : حرفيا "البحر الكبير " الأخضر الكبير هو اسمه ."كما يوضح مخصص الإله رمزيته. ويلي ذلك" :بحيرة النطرون :" الملايين ". و يفهم من المخصص هنا ايضا انها تشمل الإله المصور بالمنظر. يشير كتابة اسمه ايضا الى علامتي ملايين السنين فوق الإله حح الذي يجسد الأبدية[3].

يقترن المنظر هنا بنص بالفقرة التي تسرد وظيفة البحيرات في العالم الآخر، وهو تدمير أخطاء المتوفى (أوزير) فلان بواسطة المياه أي تطهيره، ويرتبط هذا مع اعادة بعثه. وقد ذكرت هذه الفقرة ايضا في التعويذة CT335 : " تطهرت في البحيرتين العظيمتين في هيراكونوبوليس" كما طُهرت هنا أيضا قرابين الناس (الرخيت) لهذا الإله العظيم الذي يسكن هناك. من يكون هو؟ أنه رع نفسه. ماذا يقصد بالبحيرتين العظيمتين؟ هي بحيرة النطرون وبحيرة ماعت[4].

---

[1] قامت Elena في بحث لها بدراسة هذا المنظر دراسة وافية و ذلك من خلال تسليط الضوء على أبرز ملامح هذا المشهد والاستثناءات البارزة فيه، وتحليله زمنيا كلما أمكن، وأيضا الترتيب الجغرافي، وفقا لورش العمل المختلفة التي تم تحديدها في العصر البطلمي. لمحاولة تقييم معنى المناظر ومدى وأهميتها واختلافات التصاوير في كل فترة. انظر: Elena Diaz-Iglesia L. (2005) 31-106.

[2] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 97

[3] Geßler-Löhr,B. (1983),221-223.,Abb 46.

[4] Geßler-Löhr,B. (1983), 147

كما ذكر الفصل 17 من كتاب الموتى تطهير المتوفى في بحيرتي هيراكونوبوليس، ويبدو أن الفكرة الأساسية جاءت من غسل وتنظيف الرضيع عند ولادته[1]. (وربما تؤكد العبارة التي تشير الى قطع الحبل السري في هذه الفقرة الى ارتباطها بالولادة): ذنوبي قد ازيلت، وأخطائي محيت، ماذا يعني هذا؟ أنه قطع الحبل السري لفلان "بعيد هو كل الشر الذي كان بالنسبة لي ماذا يعني هذا؟ أن يوم تطهيري بعد إعادة ولادتي في البحيرتين الكبيرتين في هيراكونوبوليس هو يوم تقديم شعوب الرخيت القرابين للإله العظيم الذي يقطن هناك، ماذا يعني هذا؟ أنه حح اسم احداها، والأخضر الكبير اسم الأخرى، هما بحيرتا النطرون والماعت، بعبارة أخرى حح (اللانهائي) وهو اسم احدهم، الأخضر الكبير اسم الأخرى. بعبارة أخرى (نطفة) منجب الملايين هو اسم احدهم، الأخضر الكبير هو اسم الآخر و الإله العظيم هو – رع نفسه ".

يوضح النص بأن طهارة المتوفى ضرورية لإعادة ميلاده، كما يوضح أيضا الوظائف الطقسية للبحيرتين، كجزءا لا يتجزأ من فكرة معتقدات الموتى. فماء البحيرتين يخدم تطهير المتوفى، ويحقق رغبته أن يتساوى بإله الشمس الذي يغتسل صباح كل يوم فيهما. وهذا التطهير يخلص المتوفى من كل شر، وفي نفس الوقت يضمن ولادة جديد، و يشير النص إلى علاقة البحيرات بالديانة الشمسية حيث مكان وجود رع[2].

" **بحيرة الماعت**". اسم احدى البحيرات في المنظر. بالرغم من ان الماعت كتعبير يعني الحق والعدالة، إلا أنها ربما تشير الى مكان في العالم الآخر، حيث عرفت " بحيرة ماعت" في نصوص الموتى، وارتبطت برغبة المتوفى في الإبحار بها وصيد الأسماك منها، ويعتقد عموما، أن البحيرة المذكورة ليست بحيرة بالمعنى الحقيقي، وانها لاتقع في مياه هيراكلوبوليس، وأن "السفر في البحيرة " يأتي هنا على سبيل المجاز. تتطابق بحيرة ماعت– في الفقرة مع اسم(wag–wr)، تشير "تسمية البحر"الأعظم على ما يبدو إلى الولادة جديدة[3]. كما يمثل الـ "واج– ور" تشخيص للبيئة المائية التي من الصعب تحديد مكانها على وجه الدقة، ويمكن مقارنته بالمحيط الأزلي (نون) أيا كان مكانه وعكست فكرة الخلق الذاتي، والاله الذي ظهر من المياه الازلية [4]. وقد اضيف مخصص الـ (pr) الى بحيرة الماعت، واحيانا سجلت علامة مجرى الماء و نادرا الأفق ايضا[5]. وتشير المخصصات الثلاث

---

[1] Geßler-Löhr,B. (1983), 220.

[2] Geßler-Löhr,B. (1983),148.

[3] Geßler-Löhr,B. (1983),148-149,220.

[4] ايزابيل فرانكو، 2001 ، ص 311.

[5] يقترح البعض ترجمتها "بحيرة الحق" m3ct المكان الذي ذكر في عدة تعاويذ من كتاب الموتى وتؤى به طقوس سرية، او انه يرتبط بمفهوم العدالة ، بينما يربط برجش بين هذه التجمعات وبين بحيرة الحق في التعويذة السابعة عشرة و125، من كتاب الموتى والتي تقع في نارف، بينما اعتبر جوتييه انها احدى البرك المقدسة لمعبد حري شف او احدى الاماكن التي كرست لهذا الاله في جبانة نارف.وقد رفض اسمان ترجمتها بحيرة العدالة .

الى الدور الأسطوري لهذه البحيرة ليس كمفهوم تجريدي ولكن كمنطقة وضعت في السماء بالقرب من الأفق وهي الفكرة التي تتناسب مع التطهير واعادة ميلاد الشمس[1].

بحيرة النطرون: وهو اسم البحيرة الأخرى، واخذت مخصص النطرون، الذي يستخدم في الطقوس الجنزية والتطهير، كما اطلق على بحيرة النطرون عدة اسماء يظهر في كل جزء منها "مليون "أو "الملايين" أو "أم الملايين أو "مولد أونتج او" خالق الملايين" أو البذور التي لا نهاية لها أو ملايين البذور *wtt hh* يمكن أن تترافق مع مفهوم المياه باعتبارها رمزا للقوة الخصبة جدا من الإنبات أو الخصوبة، كما أنها تشير إلى الفوضى البدائية" والإستمرارية "أي صورة لطبيعة لا حدود لها من نون[2]. وربما تشير "الملايين" الى الخصوبة واعادة تجديد الماء للحياة[3].

ارتبطت بحيرتي الماعت والنطرون ببحيرتي معبد حري شف بهيراكلوبوليس، وربما هما تقليد لبحيرة معبد هيراكلوبوليس التي ظهرت منذ الدولة القديمة[4]، وكان يعتقد انها تمثل حوض للتخلص من دم الحيوانات التي تذبح لتقدم كقرابين، أو مكان لتنظيف وتجهيز قرابين إله شمس. ويعتقد أن الوظيفة الطقسية لبحيرة أو بحيرتي هيراكونوبوليس كانت تقوم أساسا على التطهير. فقد كانت تستخدام بمثابة حوض لتطهير الملك والكهنة قبل دخول المعبد، وتطهير القرابين، والحيوانات ربما الأضاحي، ثم ارتبطت برغبة الموتى ليطهروا أنفسهم فيها. توضح تصريحات المتوفى في احدى فقرات نصوص التوابيت، أن أحداث الطقوس الفعلية، لزيارة معبد هيراكونوبوليس يسبقه النزول في بحيرة النطرون: " انا نزلت لغسل نفسي في بحيرة النطرون، قبل دخولي قاعة الأعمدة لرؤية رب الآلهة، حري شف، رب هيراكونوبوليس"، ربما أنها تشير الى زيارة الملك الدنيوية للمعبد، التي تم نقلها لعقائد الموتى .إلى جانب طقوس التطهير الواجبة قبل دخول المعبد، الذي كان بالتأكيد وظيفة للكهنة، فان هناك وظيفة اخرى للبحيرات وهي تطهير القرابين[5].

ارتبطت بحيرة معبد حري شف بشكل رئيسي مع كل من رع وأوزير، إلى جانب رب المعبد حري شف، إلا أنه لا يعرف من هو الرب الحقيقي لهذه لبحيرات، كما ادرجت البحيرات في أساطير هيراكونوبوليس وعين شمس، وهيرموبوليس الخاصة بمفاهيم نشأة الكون وإعادة ولادة اليومية من الشمس، علاوة على المعتقدات الأوزيرية لتندمج مع رغبات المتوفى من خلال التعاويذ[6].

يشير الجزء الثالث من الفصل 175 من كتاب الموتى، إلى أصل بحيرة معبد هيراكونوبوليس ورتباطها بملكية أوزير: " لقد عانى أزوريس من من حرارة تاج الآتف على رأسه، وبالتالي خافت

---

[1] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) .37-38.
[2] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) 35-36.
[3] Geßler-Löhr,B. (1983),148, 220-221
[4] تذكر أحيانا بحيرة واحدة فقط ، واحيانا اثنتين. وقد ذكرت بحيرة معبد هيراكونوبوليس، في ثنائية لأول مرة" في التعويذة CT335 .
[5] Geßler-Löhr,B. (1983), 133.146. 226.
[6] Geßler-Löhr,B. (1983),123 , 226.

منه الآلهة، عاد الآن رع في سلام إلى هيراكونوبوليس لرؤية أوزوريس فوجده جالسا في بيته، ورأسه منتفخة من حرارة تاج الآتف. ترك رع هذا الدم ينزف، وتجمع في بركة. وقال رع لأوزوريس": انظر عندك لاسباب بركة من الدم والقيح، والتي تدفقت من رأسك. حتى هذه البركة الساميه نشأت في هيراكونوبوليس". وتذكر النصوص ارتباط أوزير ببحيرة هيراكونوبوليس ليس فقط كمنشأ لها، ولكن كمكان لدفنه. كما ذكر على تابوت من العصر المتأخر: "الكائن في البحيرتين". وكذلك نص تمثال: "عندما قسمت البحيرة، التي في هيراكونوبوليس، ثم دفن أوزوريس هناك"[1].

كما جاءت إشارات في نصوص التوابيت إلى ارتباطها بعقيدة الشمس ووذلك من خلال تطابق البحيرتين بالأفق الشرقي والغربي كموقع لشروق وغروب الشمس، الغرب (Naref)، الشرق (هليوبوليس)، ويتضح ذلك من مناظر كتاب الموتى عن طريق استبدال البحيرتين ببابين[2].

وتشير خطوط المياه الممثلة على جسد الآلهة في منظر الفصل 17، وكذلك النص إلى تفسير آخر: اذ يمكن أن يقصد به الإله المحلي في هرموبوليس ضمن الثامون في هيئة المياه الأزلية. يوضح كتاب الإيمي دوات وكتاب الليل والنهار وظيفة الآلهة، حح وححة ونون ونونة الذين يساعدون إله الشمس في الولادة الجديدة كل صباح. إذ أن هذه العملية، في جملة أمور، كانت تقع في بحيرة معبد هيراكونوبوليس، وربما يتضح من النص أن رع نفسه يجب أن يكون موجودا هناك [3].

وبهذا تمنح بحيرات هيركلوبوليس قدرة وفعالية للولادة الجديدة للمتوفى، وترجع هذه القوة المتجددة من أصلها (حيث تتدفق المياه التي ترتبط بنون) والمضمون الأسطوري لوجود إله الشمس في المدينة. اعتبرت بحيرة اهناسيا احدى مظاهر (تجسيد) المياه الأزلية، التي انبثقت منها الشمس أول مرة، وكمكان لطقوس التطهير المناسبة للمتوفى الذي يتوق الى ولادة جديدة. وتؤكد فكرة أن البحيرات تمثل السائل البدائي(الأزلي) وعلاقتها بنون، تلك الأسماء التي وردت في وصفهم على أنهم شخصيات الخصوبة، ويمكن أيضا أن تكون مرتبطة مع احد صفات الإله المحلي حري–شف كإله خالق بدائي[4]. فهي مكان رمزي للتطهير واعادة ميلاد المتوفى، وضمان عبوره الى الدار الآخرة، وتمثل امتداد للمنطقة المائية التي يرغب المتوفى في عبورها أثناء صعوده إلى السماء، او لرمزية وراء الكلمة تتناسق مع الوظيفة الأسطورية للتطهير والبعث[5]. يؤكد تصوير الواج ور في افريز قاعة المحكمة في منظر المحاكمة (تعويذة 125) على أهمية البحيرتين كمكانين يغتسل فيهما المتوفى مطهرا نفسه من كل خطاياه وذنوبه، وان طهارة المتوفى ضرورية لإعادة ميلاده، وبهذا تعتبر قاعة المحكمة مكانا للتطهر وللتخلص من الذنوب واعادة الميلاد، فالمتوفى يطهر نفسه من الذنوب كما يطهر نفسه في

---

[1] Geßler-Löhr,B. (1983),219-220.
[2] Geßler-Löhr,B. (1983),123.
[3] Geßler-Löhr,B. (1983),123,222
[4] Elena Diaz-Iglesia L. (2005).57,65.
[5] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) 31, 38

بحيرات النطرون والماعت فيجب ان يطهر الجسد والروح قبل الحصول على الخلود ودخول العالم الآخر، وبهذا تكون المحكمة ايضا مكان واعادة الميلاد [1].(شكل 21هـ (2)).

صور تطهير المتوفى في بحيرتي هيراكونوبوليس، في المقابر وعلى اللوحات من عصر الدولة الحديثة ضمن امنيات صاحب المقبرة في العالم الآخر. كما في لوحة التقدمة من مقبرة الكاهن Harsaphes من أبوصير الملق، حيث صورت بحيرتي هيراكونوبوليس بشكل مبسط كحوضين مستطيلين ونقش فوق احداهما بحيرة "الماعت"، والأخرى بحيرة "النطرون"، وصور بينهما شجرتين ربما الجميز. وصور الكاهن راكعا على قاعدة يسكب الماء إلى طائر "البا" في الجهة الأخرى وقد امتدت يداه لتلقي الماء المتدفق من الإبريق والذي صور ايضا فوق كل من البركتين وشجرتي الجميز. مما يشير الى فكرة الإلهة شجرة التي تزود الموتى، و BA بالماء البارد،على حافة بركة حديقة أو يتم تفسيرها كصدى ومخطط للصورة المعتادة وفقا للظروف المحلية[2] شكل (21هـ(1).

صورت إلى جانب البحيرات رموز أخرى مثل والعيون، وفروع الرنبت واحيانا الأبواب. والعنخ والواست وعلامة الشن (والتي يمكن تأخذ مكان البحيرات والعينين) وهناك عناصر فريدة مثل وعاء الحب (الأعياد)، واحيانا تصور مساحة فارغة. وموائد القرابين.

صور كل من آلهة الخصوبة،"حح" اله ملايين السنين ***(Hh)*** و "واج ور" الأخضر العظيم أو البحر الأعظم (***wad–wr***) منذ البداية في وضع حماية للعناصر المصورة معها، ثم مثلت بايماءة التقدمة. وكذلك توحيد الأرضين أوالإراقة. وهذا يوضح انه تم إعطاء الأولوية للوظيفة الأكثر تميزا لإله الخصوبة وهي تقديم القرابين مقابل الرمزية الأسطورية لتطهير المتوفى بالماء وهي الوظيفة الرئيسية لبحيرات هيراكلوبوليس[3].

رمز ملايين السنين rnpt: رمز الإله حح كتجسيد للأبدية والخلود ويرتبط بفكرة الوقت اللانهائي[4].

الأبواب: استخدمت الأبواب بدلا من البحيرات في بعض الوثائق، وعادة ما تترك مفتوحة، لتبين أن الطريق خال للمتوفى أو الإله. وتعتبر الأبواب والبوابات في النصوص المصرية الجنائزية إما عتبات مادية أو رمزية أو حواجز لا يمكن تجاوزها، وبالتالي تكون مرتبطة مع فكرة الانتقال أو الحماية كمؤشرات للمرور بين مملكتين من كونها كانت متشابهة مع بحيرات إهناسيا، والدور الرئيسي منها هو السماح للمتوفى لإحياء ثم تابع له لها طريقة تحديدها مع اله الشمس. هناك العديد من الإشارات، إلى البوابات المقدسة في الأفق من خلالها يعبر أتوم (المتوفى) قبل المضي قدما والاشراق قبل كل فجر جديد. وبذلك فان الأبواب تدل ضمنا لعلى فكرة الولادة الجديدة والحياة.

---

[1] ماجدة جاد، العالم الآخر(، 2002) ، ص 363 ، Seeber, (1967),66-67

[2] Geßler-Löhr,B. (1983), 224-225.

[3] Elena Diaz-Iglesia L. (2005) . 97

[4] ريتشارد ويلكنسون، قراءة الفن المصري ، ص 44.

علامة الشن : تعتبر عادة دائرة الشن رمزا للحماية والتجديد، كما أنه يشير إلى النظام الشمسي، أي دائرة الأبدية من الشمس، وهو ما يعني ضوء لا نهاية له، وبالتالي ولادة جديدة وحياة جديدة، يبدو وكأن–قرص الشمس يدور أو يحيط بها هذه العلامة. وقد نجد قرص الشمس يملء الدائرة. اعتبر الشن مزيج من رمزي الخلود(nhh وdt) أي رع وأوزير(لتعكس الدورة الأبدية ليلا ونهارا أو الحياة والموت ويتم اختيار الشن وعين الأوجات لتحل محل الشمس والقمر. ويشير تصوير حلقتين الشن إلى شروق الشمس وغروبها، فهي دائما ترتبط مع الدورة اليومية للشمس[1].

العين: وهو العنصر المميز للمنظر، وترمز عينا الـ wedjat للشفاء والصحة والتجدد، أو كتميمة فعالة للرفاهية والخير والحماية، وكلمة واجيت تعني" الكاملة أوالسليمة أو المستعادة أو التي لم تصب بأذى."وبما أن العينان الشمسية والقمرية هي لكل من حورس وإله الشمس رع، فانهما تشيران إلى الضوء الأبدي بالنهار (الشمس) وبالليل (القمر). بناء على ذلك، كانت تمثل للموتى المصدر الرئيسي للضوء (الحياة)، وكلاهما يمثل الدورة اليومية الشمس (شروق الشمس وغروبها)، الذي لا يمكن ان يعني سوى دورة التجديد والبعث[2].

الشكل البيضاوي في اشارة للمفاهيم الكونية للخلق من البيضة،يعتقد أن الشكل المركب البيضاوي + العين يمثل الكائن الذي سيولد في المستقبل، اي الكيان المحتمل الذي سوف يأتي قريبا إلى الحياة . أو ربما يرتبط بالشمس ودورتها الشروق والغروب. ووصفت التعويذة CT 335، البحيرات في اونو وساوتها بالأفق الشرقي ونارف بالأفق الغربي، وفي بردية (BM 9949)، صورت العينان متعاكستان واثنين من الأبواب تأخذان مكان الاحواض وتشير إلى أن الاحواض في فقرة CT 335 والأبواب في مناظر الفصل BD 17 وترمز للدورة الشمسية بأكملها بين الفجر (Iunu) والغسق .(Naref). ولذلك فإن العينان داخل الأشكال البيضاوية ترمز لأماكن الدخول والخروج لكل من الشمس ورغبة المتوفى بالتشبه بها من خلال وصف الرحلة نفسها. علامة العين+ الشكل البيضاوي يمكن ان تفسر انها تركيبة من عنصرين عين الصقر وقرص الشمس. ترمز العلامات إلى المتوفى الذي يشرق مرة أخرى للحياة بعد التطهير في بحيرات المدينة، وينتقل بعد ذلك إلى الأفق، ليساوي نفسه بإله الشمس[3].

---

[1] Radwan, A. (2010). 108.
[2] Radwan, A.(2010). 107
[3] Elena Diaz-Iglesia L. (2005). 61.

منظر (A9a–b) : بوابة الأفق ويجانبها الوهية(حارس).

ينفصل العالم الأرضي عن السماوي عبر حدود يستطيع إله الشمس أن يتخطاها صباحاً ومساءً من خلال بوابة أو بوابات مختلفة، وتجدر الإشارة إلى أن الشمس بعد ولادتها فجر كل يوم كانت تمر من بوابة الأفق الشرقي، تلك البوابة التي كانت تسمى في متون الاهرام "بوابة المياه الأزلية" حيث كان يعتقد أن النزول الى عالم الفوضى أو الإنغمار في مياه نون بمثابة الاغتسال أو الوضوء لرب الشمس في الموقع الأصلي الذي بزغ منه لحظة الخلق الأولى" أي أن هذه البوابات تحدد مكان مسيرة اله الشمس، فالسموات والأرض والعالم الآخر تتلاقى جميعها عند الأعماق التي يتعين على رب الشمس أن ينزل إليها ليتجدد يوميا ثم يصعد ليجتاز بوابة الأفق كل صباح[1]. ربما لذلك جاءت البوابة بعد منظر A8 وفقرة البحيرتين والواج ور وتطهر المتوفى بهما، ومن المعروف ارتباطهما بالمياه الأزلية (راجع A8). تعتبر البوابات السماوية التي تعبر الشمس خلالها هي نفسها التي يستطيع المتوفى في مملكة الموتى الدخول والخروج منها، حيث يبدأ دخول العالم السفلي بدخول بوابة الأفق عن طريق عبور بوابة تصله مباشرة لهدفه، فقد كان يعتقد ان المتوفى يخرج من قبره حيث جسده ليمر عبر بوابة الى العالم الآخر السفلي، ويختلف الأمر للوصول للعالم الآخر السماوي فبعد صعود المتوفى للسماء، كان عليه قبل دخول العالم الآخر ان يعبر البوابة السماوية، وعادة ما وجد مدخل السماء في الشرق حيث تشرق الشمس. هذه البوابات هي نفسها التي يستطيع المتوفى الدخول والخروج منها ومن مملكة الموتى للعالم السفلي، فدخول العالم السفلي يبدأ من دخول بوابة الأفق أو الآخت والتي ارتبطت بصفة خاصة بالوظائف التي تميز المعبر والتي تكتسب من خلال تصوير البوابات ، فمن خلال "البوابة" الموجودة في الشرق يدخل اله الشمس في الصباح .[2]

بوابة الأفق: ارتبطت فكرة الانتقال من الحياة للموت عامة بتعبير *3ḫt* الأفق و *sbht* البوابة، وتمثل الأبواب عامة عتبة السماء التي يتمنى المتوفي أن يعبرها للعالم الآخر ولهذا فربما كان تصوير الباب مفتوحا تعبير عن دخول وخروج روح المتوفي والسماح لها بحرية الحركة بين السماء والأرض[3]، كما أنها ترمز للسماء المفتوحة التي تضيء الطريق للموتى[4]، وربما كانت هذه الفقرة وسيلة لاستحضار المتوفى كأوزير. كما يلعب الباب دورا في إنتقال وتحول الروح والتي ينبغي ألا يعيقها وجود الباب لتصل لهدفها مباشرة. وفي تعويذة BD68 اشارة الى بوابة السماء ودورها في خروج المتوفى حيث صورت البوابة بين علامتي الأرض والسماء pt والأرض ، يبدو الباب مغلقا يعيق مرور

[1] امال صمويل ،(2003) ص 91 ص 103.
[2] ماجدة السيد جاد، (2002)، ص103،99،97-104.

[3] Wilikinson, R, (2005)147.
[4] Assman , J. (1969). 250.

المتوفى الذي تعطي ايماءته ايحاء بانه يحاول ان يفتح الباب(شكل26)، وبعد قراءة المنظر نجد ان الباب مفتوح وقد ظهر الممر بالفعل ليمنح الطريق للشمس[1].

أنه فتح باب السماء، فتح باب الارض

وبالنسبة لتصوير الباب مغلقا (London_BM 104709، Leiden T2) فربما يشير الى مكان مقدس فقد ذكر النص *sb3 dsr*، البوابة المقدسة، وترمز هذه البوابات لروستاو، كما كتب أعلى البوابة في بردية اني (شكل 22 ص 199)، وترتبط بجزيرة الحق، كما ذكر في هذه الفقرة[2].

كانت البوابة المقدسة تمثل مدخل للعالم الآخر كمكان محدد، تتم خلاله رحلة إله الشمس ليلا. وقد ذكرت التعويذة 17 مدخل العالم الآخر في جزيرة سكان الأفق "حيث تقع "بوابة العالم الآخر التي تؤدي إلى مكان شروق الشمس، "الأفق الشرقي للسماء"، وهو الطريق الذي اتخذه بالفعل الإله الخالق آتوم. وأضافت ايضا أن هذه البوابة المقدسة هي الدعامات الأربعة لشو، الذي يجسد الهواء والضياء أو النور الذي ينقله ليتلاشى بهذا المنطق المكاني لها فالدعامات الأربعة ينبغي ان تكون متباعدة على نطاق واسع يبلغ حجم الكون[3].

أي أنها تعتبر بوابة الدوات– العالم الآخر، والمكان الذي يعبر خلاله آتوم الى الأفق الشرقي للسماء" ويتسع المعنى ليشمل الفضاء بين السماء والأرض باعتبارها(البوابة) دعامات شو.

تعتبر البوابة التي ظهرت منذ العصر المتأخر والتي أخذت شكل هيكل مستطيل يعلوه ثلاث ريشات بداخله ثعبان واقفا، رسم تصويري لبوابات العالم الآخر التي تعلوها الخكر، والتي ربما استبدلت هنا بالريش. ربما لارتباط هذه البوابة بقاعتي الماعت استخدم الريش بدلا من الخكر. حيث زينت قاعات العدل التي تجري فيها محكمة الموتى بعلامة الريش جنبا الى جنب مع علامة اللهب رمز الشعلة في زخرفتها – لكون قاعة العدل المكان الفاصل بين الجنة والنار وبين التبرئة والادانة. وكذلك جنبا الى جنب مع علامة الحية ربما رمز للنار أو للبعث[4]، إلى جانب تصوير الواج ور بين هذه الرموز.

تعبر الريشة عن قوة النظام الكوني من خلال ارتباطها برمز الإلهة ماعت الهة الحق والعدل، فالريش في مصر القديمة معبرا عن كل معاني القداسة والعبودية، فهو في حد ذاته له صلة بآلهة السماء ويرمز للنور من خلال ارتباطه بعلاقة قوية مع الشمس والأشعة الشمسية، وذلك لارتباط طائر النعام مصدر هذه ريشة بالشمس اذ تقوم بأداء رقصة طقسية تحية لشروق الشمس، ويرى البعض أن الريشة تشير الى مدينة الأموات، وذلك لإرتباطها برمز مدينة ابيدوس (تاور) حيث شعارها تعلوه

[1] Mild, H. (1993). 51
[2] Milde, H. (1991). 34.
[3] Kemp, P. (2007). 34-35.

[4] عبدالواحد عبدالسلام، (2007). ص 159.

الريشتين، كما صورت في التعويذة 138 من كتاب الموتى وهي تعويذة الدخول لأبيدوس رمز ابيدوس بقرص الشمس تحيطه الريشتان ، واضيف لرمز مدينة واست (طيبة) احيانا الريشة ليرمز الشكل المركب من الصولجان والريشة الى الاشارة مدينة الاحياء في الشرق، ومدينة الموتى والجبانة في الغرب[1]. كما ارتبطت الريشتان بتاج الوررت (Wrrt) وهو في الأصل تاج اسطوري لآتوم (أو رع) باعتباره أول ملك لمصر الموحدة، وقد ارتبط هذا التاج بأوزير ايضا[2].

ويرى موشير أن الثلاث ريشات تتعلق بمفهومين ذكرا في نص هذه الفقرة، والمفهوم الأول يتعلق بارتباط الريشة *swt* كرمز للاله شو، اله الهواء ورافع السماء وأوتادها فهو مسئول عن الفعل التأسيسي للكون والحفاظ عليه، وارتبط بالأسد المزدوج ليرمز للأفق، فهو يحمل النور الذي تمنحه الشمس ويجسد النسمة واهبة الحياة، ويلعب شو دورا في صعود المتوفى حيث يرفعه شو للسماء، كما أن رفع شو للسماء نفسها تهدف إلى البعث من جديد للإله، ويجسد مسند الرأس الذي عثر عليه في مقبرة توت عنخ آمون دور شو في البعث وارتباطه بالأفق والشمس حيث مثل الإله شو رافعا ذراعيه لأعلى يسند ويدعم رأس المتوفى بين الأسدين اللذين يجسدان الإفق الشرقي والغربي (شكل 4)[3].
وارتبط شو بفقرة في النص تتعلق بالبوابة :" إنها بوابة أعمدة شو" وتقترح الفكرة الثانية أن الريشة تمثل مخصص العدالة "ماعت"، ربما كان الاتجاه المختلف للريشة في أقصى اليسار عن الريشتين الآخرتين، للجمع بين ماعت وشو وهو ما أشير لهما في النص. فالريشة في اليسار تمثل 'رفع شو' والأخرى تمثل ماعت (الحق). ففي النص، ذكرت (بوابة الماعتي) ". وهذا قد يفسر أيضا وجود ريشتين بدلا من واحدة فقط. والتبرير الوحيد لذلك، أن الشخص الصادق أو الصالح، يمكن أن يمر من خلال العالم السفلي مع إله الشمس، ويشرق معه في الأفق الشرقي. وبالتالي هذه البوابة شكل تصويري لبوابة الحق(الماعت) ترتبط بفكرة العدالة والحق[4].

كان الموتى يسكنون في مملكة أوزوريس – مملكة الموتى بعد أن تتم محاكمتهم ويعلنوا هناك كمبرأين من ذنوبهم، ليخلدوا فيها الى الأبد. وتوجد مملكة أوزوريس في مكان ما داخل Duat وبعد ذلك ينتقل من وخلال الـ Duat مع إله الشمس أثناء مروره ليلا إلى الأفق الشرقي[5]. وينبغي للعبور للأفق الشرقي المرور بمنطقة أوزير والتي فسرت في الفقرة بـ راستاو وطريق آتوم ويكون كذلك بالدخول الى جزيرة الصالحين، والتي وضحت الفقرة أنها أبيدوس، ويعتقد انها أحد صور جزيرة

---

[1] عبدالواحد عبدالسلام، (2007).، ص 134،132،129،124.
[2] احمد عيسى، (2002).ص 31 ملاحظة 55

[3] Wilkinson, R.(2005).129-130.
[4].Mosher, M (1990). ,175.
[5] Taylor, J.(2010) 134.,241-4.

الموتى، والذي يشير النص على وجه التحديد انها في أبيدوس وربما يقصد جميع حقول المباركين، وتنتهي رحلتهم في ما يسمى حقول الايارو التي وصفت بالتفصيل في التعويذة 110، وكذلك ينبغي المرور بنارف وهو مكان لقبر أوزير[1]. كما ربطت الفقرة بين حقول الايارو وبوابة الشرق، فيبدو أن هناك علاقة أو اتصال مباشر بين قبر أوزير وأماكنه المقدسة وشروق إله الشمس. فكل مقابر اوزير هي بمثابة بوابة للعالم الآخر وينطبق هذا بشكل خاص على أقدس الأماكن مثل: ابيدوس وهليوبوليس وبوزوريس[2]. ومن الأماكن التي ترتبط بأوزير وذكرت في النص المرتبط بالمنظر:

راستاو : عرفت Rasetua كـ "جبانة." وأشير لها بجبانة منف وهي المنطقة الممتدة من الجيزة وحتى سقارة، حيث يتسيد الاله سوكر، وقد اندمج اوزير مع الإله المحلي لمنف وحمل لقب سيد راستاو[3]. كان على المتوفى أن يصل الى روستاو وهي بصفة عامة تعني مدينة الموتى وقد ذكرت في تعاويذ كتاب الموتى كمدخل الى مملكة اوزير(117-119). تمثل مثوى الأموات الذين تظلهم حماية "سوكر اوزير" وهي منطقة في العالم الآخر تعد كجبانة سماوية، وربما من حيث الوظيفة فهي أساسا مكان للدفن وإقامة الطقوس الجنزية ومكان يضمن فيه المتوفى امداده بالقرابين، وهي مكان صحراوي بالقرب من الحقول والبساتين في العالم الآخر. يتصور المتوفى هذه المنطقة معتمداً على المعطيات فهناك الحقول الخصبة الدنيوية والسماوية وكذلك المقابر، وجبانة سماوية وضعت هناك، وبالتالي فإن التجديد في العالم الآخر يتطلب رحلة لقبر أوزير من راستاو الى الأفق الشرقي، وتقدم فصول كتاب الطريقين وصفا للدروب التفضيلية لراستاو، ويمكن القول أنها تنقسم لمكانين مختلفين احدهما هو موقع عبادة سوكر، إله العالم السفلي في منف، والآخر الوجهة الأسطورية للموتى المباركين، على غرار حقول الايارو. ويشمل طرق وممرات في حدود السماء تحتوي على جثمان أوزير يرغب المتوفى للوصول إلى هذا المكان لترى أوزير[4].

نارف: ذكرت النصوص الدينية المختلفة وغيرها من الوثائق أنها في (هيراكونوبوليس ماجنا) . وفقا لأسطورة حورس فقد كانت نارف مسرحا لبعض حلقات الصراع بين حورس وست ومكان للعبادة، مخصص في الغالب لأوزير، الذي كان له مقبرة هناك وكان يقام له الاحتفالات والطقوس. ربما كانت عبادة أوزير في "نارف" كما هي في أبيدوس وبوزيريس. هناك آلهة أخرى عبدت في"نارف" مثل إيزيس، ونفتيس وجحوتي وبيبون، عضو المحكمة الكبرى في "نارف" وربما كان الإله المحلي[5].

---

[1] Hornung, E.(1979) 425
[2] Assmann,J. (1979). 50

[3] Radwan. A.(1978)160, note 16.
[4] Backes, B. (2005).
[5] Kees, H.(1930).69f.

ابيدوس: جزيرة المباركين (حرفيا: الصالحين)، وضحت الفقرة أنها أبيدوس، ويعتقد انها أحد صور جزيرة الموتى، والذي يشير على وجه التحديد انها في أبيدوس، واعتبرت المقر الفعلى لأوزير، حيث عبرت النصوص على استقراره فيها، وأشير لها كموضع لتحنيط أوزير أى المكان الذى ترجع إليه الشعائر الجنزية التى تتعلق بمذهبه، وكانت زيارة أبيدوس تمثل رغبة للمتوفى يطلبها من معبوده ليتمكن من الوصول لمملكة أوزير، وكانت أحياناً تقرن بالسماء باعتبارها وسيلة لدخول الأبرار إلى طرق ودروب العالم السفلى، كما أن لها أهمية كبرى تتعلق بمنح القرابين للموتى، كان أن من أهم أهداف دخول أبيدوس هو الكينونة (wnn)، فى تبعية أوزير والتقرب إلى مملكة أوزير والحصول على البراءة فى العالم الآخر، وهو ما تتحدث عنه التعويذة 138 من كتاب الموتى[1]، وهى المكان الذى يحكم من خلاله أوزير العالم الآخر.

ذكرت الفقرة رغبة المتوفى للسفر من سخت ايارو الى حتب سخت، حيث يستطيع تناول طعامه وشرابه على ضفتي النهر السماوي. وسخت ايارو اوحقل الغاب أو البوص، هي منطقة مليئة بالمياه وتتميز انها ارض مرعى موجودة بالسماء، وهي مكان يتطهر فيه المتوفى كتابع لإله الشمس، ويعتقد ان مقر مملكة أوزير في حقول الايارو، وذكرت حقول الايارو في كتاب الموتى انها في شرق السماء، وان بها البوابة الوسطى التي يخرج منها رع، وتظهر حقول الايارو كجزء من اجزاء العالم الآخر ومثل في مناظر التعويذة 149بـ dw معبرا عن ماهيته كمكان يجوب فيه الثيران والحيوانات كما صور ايضا في منظر التعويذة 110، وتشير بعض النصوص ان حقول الايارو تمد المتوفى بالقرابين [2]. وهناك السخت حتب او حقل القرابين، او حقل الاله اوحقل الراحة او السلام، ويتمنى المتوفى ان يتواجد به ليكون في تبعية دائمة لأوزير فينعم بالقرابين التي تقدم له والحماية ويولد معه من جديد، فهو مقر للمتوفى ومكان يحصل منه على ما يريد من مؤن الى جانب كونه مكانا للتطهير[3].

أوزير: سيد أبيدوس وهو رمز للبعث، وإله للموتى يمنحهم الحياة ارتبط أوزير بدورة الشمس وبالإله رع، فهو الجسد الخفى لرع وهو شمس المساء الذى يظهر برأس كبش فى الرحلة الليلية لمركب الشمس أثناء إبحارها فى العالم السفلى، ليوقظ سكان العالم الآخر من رقاد النوم[4]. لذا ينشده كل الموتى لضمان بعثهم وأملاً فى العودة للحياة، فهو إله فعال عن طريقه يحصل المتوفى على حياة جديدة وأبدية[5].

---

(1) أحمد عيسى، (1983)، صـ11، 26، 28، 40، 125.
[2] ماجدة جاد، ، (2002)، ص 153وما بعدها، ص 166-172،168.
[3] ماجدة جاد، (2002)، ص 177 وما بعدها.

[4]Assmann, J. (1969). 19,. 101-103, p.93.
[5]Radwan,A.(1987). 228.

الإله الحامي للبوابة

احتوى العالم السفلي العديد من البوابات التي كان يجب أن يعبرها إله الشمس في رحلته ليلا وكذلك المتوفى الذي كان يرافق إله الشمس أو يندمج معه في سعيه للوصول إلى مكان وجود الحياة الأخر.
ذكرت النصوص الجنائزية بوابات مختلفة في العالم السفلي، وتفصل مملكة الموتى ايضا العديد من البوابات وتصف كتب العالم الآخر تلك البوابات. وصف كتاب البوابات اثنى عشرة بوابة للعالم السفلي تفصل بين الساعات الأثنى عشر لليل بالصورة والكلمة، كما ذكرت البوابات في كتاب الايمي دوات. شملت نصوص كتاب الموتى صورة كاملة لأبواب العالم الآخر مثل الفصل 144 الذي يصف بوابات العالم السفلي التي يجب على المتوفى معرفة اسماءها ليتمكن من العبور خلالها، والفصل 145 والفصل147 وصف بوابات مملكة اوزير في حقول الايارو[1]. وتذكر التعويذة 144 بأن سبعة من الأبواب تحمي كيان أوزير، وعلى كل واحدة منها حارس أو حامي ومعلن. ولكي تصل أو تقترب روح المتوفى لأوزير فإنها ينبغي أن تعبر تلك البوابات التي تخضع لحراسة آلهة ثانوية لهم السلطة بالسماح بالمرور فقط لأولئك الذين يعرفون أسماءهم السرية واسماء البوابات ومحتوياتها.(شكل 24).
لم يذكر نص التعويذة اسم الألوهية المقترنة بالبوابة والمصورة هنا والتي مثلت بجسم انسان ورأس كلب واحيانا يبدو كرأس اسد، ويرتبط الدور الرمزي للأسد بحماية اله الشمس في اشراقه، كما أن شخصية الأسد كحارس وحامي تجعله رمزا قويا للدفاع، وعلى المستوى الكوني فهو يرتبط بالإله آكر أو روتي الذي يحمي بوابات الأفق خلال دخول الشمس ومغادرتها العالم كل يوم، وقد صور روتي بجسم انسان وراس أسد، وعرف بلقب المنتمي للبوابتين بوابة الشرق والغرب(شكل،27،25)[2].
وقد صور على تابوت خنسو (J.E. 27302 (CG 47745) ألوهيتين يجلسان أمام البوابة احداهما بهيئة آدمية والأخرى برأس كلب (شكل 22 ب) وربما تشبه هاتان الهيئتان الألوهيات التي صورت في منظر(B3 a–b)، كما صورت الألوهية بوضوح على تابوت سنجم (JE27301) ويظهر برأس كلب ويشبه حراس البوابات في التعويذتين (145–146)، كما يشبه الألوهية المصورة في منظر مقبرة سنجم (شكل23 ص 209) .

الثعبان

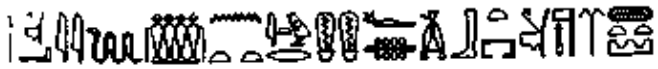
لم يشر النص بشكل مباشر إلى الثعبان داخل البوابة، ويقترح Mosher أنه ربما يمثل إله حماية، لإبعاد الجائرين وأعداء رع، كما في أبواب وبوابات كتاب الموتى التعاويذ (144– 147). إن اتجاه الثعبان مثل جميع الآلهة نحو اليمين ليواجه كل من سيدخل البوابة، وهو مايدل انه احدى ألوهيات الحماية، في مناظر أخرى تم عكس الاتجاه وهذا الاتجاه يجعل الثعبان وجها لوجه مع الشخص الذي

[1] ماجدة جاد ، (2002)، ص 106.

[2] Myśliwiec, K. (1987) 14,Abb5-6.

يأتي اليه". ليواجه بالتالي كل من سيحاول الذهاب اليها من خلال البوابة نحو الأفق الشرقي[1]. ولكن من خلال النص وشكل الإله الذي كان يصور في الدولة الحديثة داخل البوابة او من خلال تصوير الشمس نفسها داخل البوابة، فانه يمكن القول ان هيئة الثعبان هذه تمثل اله الشمس آتوم في هيئته الأزليه. ويعتبر آتوم صورة الشمس قبل شروقها وأثناء إبحارها فى العالم السفلى لذا عرف كسيد للعالم الآخر مثل أوزير وتجسيد الإله الخالق آتوم في هيئة ثعبان، معروف منذ وقت مبكر[2]، حيث تتحدث (PT 1146a–b)، عن الثعبان الأزلي الذي بزغ من المياه الأزلية وهو يتساوى مع آتوم رب الخلق في اونو[3]. والذي يحمل قوة الخلق كما ذكرفي بداية التعويذة. وتحول المتوفى لآتوم في هيئة ثعبان يضمن له التحول واعادة البعث فهو ليس فقط الها ازليا بل هو مصدر للضوء بصفته احدى صور اله الشمس[4]. وربما يؤكد ماسبق أن منظر تقديم عين الواجت جاء غالبا بعد بوابة الأفق التي بها الثعبان حيث يرتبط هذا المنظر بآتوم، كما جاء في تعويذة CT97 "تعالى، أحضر لي عين حور"[5].

ويعتبر الثعبان الحامى والمرشد لاله الشمس والمساعد له على الانتقال عبر السماء الدنيا الى العالم الاخر أى حمله ورفعه ومتابعة مساره من الشرق للغرب ونقله للعالم الأخر وحمايته طوال ساعات الليل الاثنى عشرة[6]. وقد أجمعت النصوص المتعلقة بالعالم الآخر على ان مهمة الحيات الناهضة والمستقيمة والمزودة بيدين والمحيطة بقرص الشمس كانت لحماية قارب الشمس الذى يضم اله الشمس الغاربة آتوم[7]. وربما يمكن المقارنة هنا بين هذا الثعبان الذي مثل داخل المقصورة واقفا على ذيله وبين الثعبان الذي مثل على تابوت Panehemisis، حيث مثل ثعبان واقفا على ذيله،داخل مقصورة pr nw، وذلك على الجوانب الأربعة للتابوت (شكل 28-أ) وذكر النص:



n' w ḫnty ỉtrt.f sꜣ ḏbꜣt n nṯr ꜥꜣ m ỉmnn

ثعبان النعو أمام مقصورتك، الذي يحمي تابوت الإله العظيم في الغرب.

ونعو هو احد ثعابين الحماية الذي ذكر في معبد ادفو كحامي لغرفة سوكر[8]. وهو معروف منذ الدولة القديمة (نصوص الاهرام) وأستمر حتى العصر المتأخر، وله خاصيتين احداها ضار وغير مرغوب

---

[1] Mosher, M.(1990). 176.

[2] عن آتوم بهذه الهيئة انظر: .Myśliwiec K.,(1987.)95-124 – وايضا انظر :

[3] امال صمويل (2003) ص 60.:

[4] Myśliwiec, K. (1987) 112

[5] Myśliwiec, K. (1987) 98.

[6] Westendorf, (SAK, 6), P. 201

[7] ثناء الرشيدي 1998.ص150–151. لمزيد من المعلومات انظر ايضا:

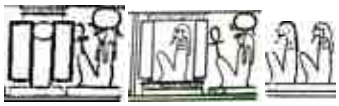
Myśliwiec K.,(1987.)102, Piankoff,(1933).46, Tab,. 4, Pl. D.
Sxhott, (1965) 194.

[8] Leitz, Ch. (2011) 47-48

به، والأخرى نافع حيث اخذ الثعبان صفات الهه الشمس ووصف بأنه ثور المجمع الالهى الذي يتشكل كل يوم بواسطة أتباعه. أي سيصبح اله الشمس رع الذى يتشكل كل يوم بواسطة أتباعه[1].

وربما يمكن مقارنته بالثعبان المصور في كتاب البوابات حيث كان الإعتقاد أن بوابات العالم السفلي تحرس بثعابين أو أرواح حارسة ، تقوم بحراسة تلك البوابات التي يعبر خلالها اله الشمس بالليل ويخاطب:"يا من هو فوق يا من لديه السيطرة على هذا الباب افتحه لرع".[2] (شكل 28 ب).

منظر (A10 a–b)



يمثل الإله رع حور آختي وحو وسيا

ارتبط هذا المنظر بمنظر بوابة الأفق خاصة في الدولة الحديثة وعصر الإنتقال الثالث، حيث صور الإله رع حور آختي بجسم آدمي ورأس صقر يعلوه قرص الشمس داخل بوابة الأفق او بجانبها(Dublin 1661) و (Cologny C)، وصور معه في بردية (London BM 9901) و (London BM 10554) حو وسيا بصورة آدمية كاملة وذقن إلهية.

ارتبط حو وسيا بإله الشمس حيث يمثل حو وسيا ابنيه –عن يساره ويمينه في مركبه منذ نصوص الأهرام –اللذين يساعدانه ويصاحبانه ويقودان مركبه حيثما يكون؛ فهما عتاده (قوة الكلمة والمعرفة) الذي يجيب به عن الأسئلة التي يطرحها عليه حراس بوابات العالم الآخر وبهما يقهر إله الشمس أعداءه. لذا يقف حو وسيا أمام وخلف مقصورة مركب إله الشمس. كما يوصف رع بأنه حو وبأنه سيا وبأنه سيدهما كما يندمج مع سيا في اسم واحد (سيا–رع) ويتساوي مع حو. وبذلك أصبح حو وسيا صفات وإمكانات أو قوي لإله الشمس (حو في فمه أو في جسده وسيا في بطنه أو في عينه أو في قلبه) وهو الذي خلقهما أو أنجبهما ليستخدمهما في خلق وإدارة الكون وحتي في غذائه المادي والمعنوي، وبهذا صار حو وسيا ضمن كاوات رع وباواته[3].

يؤكد ذلك الفقرة التي ذكرت في التعويذة 17 " ***ʿhʿ.n hpr m nṯrw lmyw-b3h Rʿ Hw pw Si3*** "، ثم جاء إلى حيز الوجود الآلهة الذين هم في حضرة رع، حو وسيا[4]. لذا فربما صوروا امام البوابة للاعلان عن ميلاد اله الشمس ووصوله الأفق الشرقي. ذكر حو وسيا في فقرة أخرى من التعويذة تذكر أن حو وسيا خلقا من قطرات دم سقطت من ذكر رع عندما شرع يختتن[5].

---

[1] ثناء الرشيدي، 1998، ص 96 وما بعدها.

[2] Hornung, E. (1999). The Ancient Egyptian Books of the Afterlife , London.p55-76.fig 29-50.

[3] Abdelhalim A., (2010). 120- 125.

[4] Milde , H. (1991). 34.

[5] Abdelhalim A., (2010). 185.

منظر (A11)

عين الوجات

لعبت العين المقدسة المعروفة باسم الأوجات أو wedjat دورا هاما في اعادة الحياة للمتوفى وأصبحت رمزا للتجديد بعد الموت. ظهرت العين المقدسة في أسطورتين مختلفتين مثل الأسطورة المعروفة باسم "تدمير البشرية"، وهنا تمثل العين المقدسة "عين رع"، الإلهة المدمرة التي أرسلت إلى معاقبة البشرية لتمردهم، والتي ذكرت الإلهة بمظاهر مختلفة : كتفنوت او حتحور أو سخمت أو محيت ودائما تأخذ هيئة اللبوءة. وتنتهي الأسطورة بالتهدئة لهذه الإلهة وعودتها إلى والدها رع. الأسطورة الثانية التي لعبت العين فيها دورا بارزا هي قصة صراع حورس وست. وخلال النزاع، يفقد ست الخصيتين وحورس عينه اليسرى. وفي وقت لاحق، تم استعادة عين حورس والتي احضرها "الإله جحوتي" نفس الإله الذي، كان مسؤولا عن تهدئة الالهة المدمرة في الأسطورة الأولى[1]. إي أن هناك عينان مقدستان لكل من رع وحورس، لا يظهر النص سواء في المصطلحات التي تدل عليهما أوفي ارتباطهما مع حورس رع. أو مع أي أسطورة. وهناك مصطلحين Irt و[2]wedjat. تشير[3] *Irt* إلى العضو الجسدي اكثر من كونها تشير الى البعد الديني في استخدامه. *Wedjat*،"العين المقدسة " تترجم مباشرة بـ" السليمة "أو العين التي لم "تصب بأذى" اشارة الى استعادة عين حورس. كما استخدما للإشارة إلى العين سواء بوصفها الإلهة المدمرة أو العين المصابة على يد ست واسنادها لأي من "حورس" أو "رع"[4].

وإذا أردنا أن نحدد الإطار الأسطوري المقصود للعين في التعويذة فنجد أنه من خلال المنظر ارتبطت عين الأوجات في أغلب المناظر بمنظر البقرة محت ورت والتي ترتبط كما ذكرنا بقصة تدمير البشرية، ولكن اذا عدنا الى النص المرتبط بهذا المنظر نجد أنه سرد عبارات من الأسطورتين معا في إطار متصل. أي لم يتعامل النص، مع العين المدمرة لرع وعين حورس المصابة او السليمة، كروايات منفصلة. بل منسوجتان معا ومتراكبتين على بعضها البعض. فنجده يشير إلى أسطورة حورس 'العين المصابة، وأسطورة الإلهة المدمرة الغاضبة:"أنا استعدت العين المقدسة بعد أن كانت قد أصيبت في ذلك اليوم عندما حارب منافسيه ... ورفعت الشعر من العين المقدسة في وقت غضبها". وبهذا اكتسبت العين، بوصفها الآلهة المدمرة في الأسطورة الأولى القوة والقدرة على الانتقام والثأر والحماية. وفي الأسطورة الثانية القدرة على الشفاء والإلتئام، الإصلاح، سواء للفرد (أوزير) أو الكون.

---

[1] Andrews, N. (2011) 5.
[2] Wb. I, 264.
[3] Wb. II, 127, 3.
[4] Andrews, N. (2011) 16.

لا تظهر العين عادة في إطارها الأسطوري الا "في حالات قليلة فهي كيان رمزي يلعب أدوارا متنوعة ويرمز لمدلولات ورموز أخرى مثل الحماية وصد القوى الخطرة. وتحذير من الأعداء المحتملة للمتوفى.

كانت الوجات عين حور السليمة من أهم الرموز التي ارتبطت بالتضحية البنوية، واعتبرت مصدر للقوة وإعطاء الحياة، لأنها عندما قدمت لأوزير لفتح عينه واستطاع أن يرى، كما جاء في نصوص الأهرام (PT36c–b): "أيا أوزير الملك، خذ عين حور التي أنقذت من يد ست، خذها الى فمك، افتح بها فمك[1]. ففي الجزء الأكثر شهرة من الأسطورة بعد إصابة حورس "على يد عمه، ست، تمكن جحوتي من استعادة عينه المصابة، وإعادتها لرأسه لتلتئم . وقد جاء سرد هذه الأسطورة في تعاويذ نصوص الأهرام مختلفا، حيث ذكر أنه تم إرجاع العين الجريحة، ليس لحورس، ولكن لأبيه أوزوريس. واسندت تعاويذ نصوص الأهرام (PT 39,219) ، العين لأوزير[2]. والجدير بالذكر أن عين حور التي قدمت لأوزير تمثل كافة أنواع القرابين، فضلاً عن كونها حامية ومدافعة عنه كما ساعدت على إتمام كافة الطقوس الجنائزية التي تهدف لإعادة الولادة، إذ تشير بعض الفقرات إلى أن حور قد فتح فم أوزير بواسطة العين وكذلك تطهير جسده وتجميع جسده[3].

تلعب العين والتي عرفت ايضا بمحيت[4] " الكاملة" دورا في إعادة تشكيل المتوفى، اذ تعد تقدمة القرابين رمزية لعودة المياه والسوائل إلى الجثة المجففة، وإعادة تشكيل الجسم وربط العظام والأطراف والأعضاء معا، مما يوحي بانها كانت مفككة. وتقع مسؤولية هذا العمل على عاتق حور الذي يظهر في كثير من الأحيان يجمع أطراف جسم المتوفى معا لاسترجاعها، حيث يسترد القلب والروح وكا والده أوزير، والذي يمثله المتوفى. ومثلما اعيدت العين السليمة لحور او اهديت لأبيه بعد أن عولجت وشفيت وجددت خصائصها فان اهداء العين يكمل المتوفى، ويعيد له ما ينقصه لاستعادة السلامة الجسدية، والعين بصفتها تلك التي تكمل، ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحفاظ على الشخص[5].

ترمز عين حور إلى القدرة على التغلب على الموت والبعث من جديد وذلك بواسطة رمز الكلمة أو الصورة كما تلعب دوراً في تأمين الحياة فهي تعتبر رمزاً للقرابين التى تقدم للآلهة والموتى فكما عادت الحياة لأوزير بسبب عين حور فإن الحياة ستعود إلى المتوفي في العالم الآخر عن طريق القرابين التى تقدم له. ويؤدي الكاهن دور جحوتى الذي لعب دوراً في إعادة عين حور التى سرقها ست وأتباعه كما جاء في الأساطير القديمة[6]. ظهر المعبود جحوتي في منظر التعويذة السابعة عشرة هنا بهيئتين احداهما طائر أبو منجل وهو الشكل الأصلي للمعبود، والقرد وهو شكل اكتسبه من

---

[1] آمال صمويل ، 2003. ص 190.

[2] Andrews, N. (2011) . 18

[3] آمال صمويل ، 2003. ، ص 46-47.

[4] Wb. II, 116, 10.

[5] Andrews, N. (2011) . 18

[6] Westendorf ,(1980)48-50

المعبود حج ور[1]. ولعب جحوتي دور المدافع عن الضوء ضد الظلام في الصراع بين حوروست وقام بتطبيب العين وارجاعها لمكانها. أي يظهر هنا دور چحوتي في إحضار عين حور، أو شفاء هذه العين المقدسة، أو دوره في التهدئة بين المتخاصمين . كذلك وصف چحوتي بأنه الذي ملأ *mḥj* العين وأنه أكملها بأصابعه[2]. كما تضئ عين حور الطريق إلى الجبانة والعالم الآخر وتحمى المتوفى لتتمكن روحه من الدخول والخروج فى العالم السفلى[3]. وتعد بمثابة النور الذي يضيء عينا المتوفى لذا فإنها تقدم في طقسة فتح الفم وطقسة فتح الوجه للتمثال[4] .

قدمت العين ايضا في طقوس الخدمة اليومية بالمعابد الإلهية، ويمثل الكاهن الأكبر الذي يقوم بتأدية هذه الطقوس الإله حور الحامي والمدافع عن أبيه، ويقدم إليه عينه السليمة بعد استعادتها، هذا فضلاً عن كونها رمزًا لكافة أنواع القرابين[5].

---

[1] غادة البهنساوي، 2006، ص 324.

[2] آمال صمويل ، 2003، ص 45-49، انظر .Boylan, P.(1922 ,).72

[3] Fischer, (1977) 79-8

[6] Mu-chou poo,1982 1187.

[5] آمال صمويل ، 2003، ص 49.

منظر A12a البقرة السماوية محت ورت *(mḥ.t–wr.t)*

بزغت البقرة المقدسة **(محت ورت)** للوجود من المياه الأزلية "نون" ورفعت رب الشمس بين قرنيها للسماء. فهي البقرة السماوية للزمن الأول التي ترتفع او تظهر من المياه الأزلية، وتجسيد للمادة الأولية القديمة والفيضان القديم، وصورة انثوية مكملة لنون[1]. كما تجسد القوى التي تبعث الحياة في الوسط المائي[2]. يذكر النص أن محت ورت البقرة السماوية مع العين المقدسة. وانها تلد رع لذا يدمج المتوفى نفسه مع رع ليولد من جديد[3].

اسمها يعني" الفيضان العظيم" وصفة العظيم تشير ليس فقط لحجم الفيضانات ولكن أيضا لأهميتها وقيمتها[4]. اذ يتسبب الفيضان السنوي لنهر النيل الى جانب المياه الوفيرة في خصوبة كل المحاصيل، واعتبر المصريون الفيضان السنوي لنهر النيل نعمة وليس لعنة[5]. وتعتبر محت ورت قادرة على جلب هذه المياه الواهبة للحياة إلى مصر، لذا عرفت في الأساطير المصرية باسم آلهة المياه والخلق. وصفها الكهنة في العصر الروماني بـ 'السباحة العظيمة" أو الكبيرة" [6].

وبوصفها المياه الأزلية، وبقرة السماء، فهي بالطبع أصبحت أم لرع الطفل الشمسي الذي يجلس بين قرنيها[7]. كما ذكر أن إله الشمس رع "ولد من أرداف محت ورت. كان احد ألقاب محت ورت "التل أو" الجزيرة". إشارة إلى فكرة أن إله الشمس المولود الجديد تم رفعه فوق المياه البدائية على رأس أو ظهر محت ورت ليتمكن من عمله وهو خلق الكائنات[8]. وبذلك فهي مسئولة عن ولادة الشمس يوميا وحمايتها وعن شروقها في السماء. حتى لا يستمر العالم في الظلام. أي انها تجمع بين قوة الفيضان وقوة الشمس.

ارتبط محت ورت مع عدد من الربات اللاتي لديهن خصائص مماثلة، مثل نوت وحتحور وإيزيس، ونيت واطلق عليها مثلهم" عين رع" [9].

اندمجت "محت ورت" باعتبارها الإلهة الأم **بحتحور** والدة للطفل الشمسي،[10] وبهذا ارتبطت بالسماء والجبانة، والعالم السفلي. صورت حتحور تطل من الجبل الغربي في شكل بقرة تستقبل كل من

---

[1] Kákosy ,L.(1982) 3-4

[2] ايزابيلا فرانكو ، 2001 ، ص 275–276.

3 Shalomi-Hen, R. (2000) 17.

[4] Hollis ,M.(1998).42

[5] Redford, D. (2001)Vol 2, p 478.

[6] Kákosy, L.(1982) 3-4

[7] Kákosy, L.(1982), p 3-4

[8] Pinch, G. (2002). 163-164.

[9] Wilkinson, R. (2003). 174

[10] Bonnet, H. (1952 a).404

الشمس والمتوفى [1]. وقد صورت "محت ورت" بهيئتها الراقدة بدلا من حتحور تخرج من جبل الغرب في بعض المناظر المصورة على توابيت الأسرة 21 مما يؤكد ارتباطهما وتبادلها الأدوار (الشكل 30د)، كما ظهرت محت ورت كحتحور في منظر التعويذة 186 من كتاب الموتى[2].

وارتبطت ايضا بسبب خصائصها الجسدية مع كل **من البقرة البيضاء حسات**، التي عرفت بالبيضاء (حسحت حاتحور) والشيء الأبيض الذي ارتبط بـ (البقرة Hsat)، هو بلا شك الحليب[3].

ونفس الشيء أيضا بالنسبة للبقرة الأولية إيحت، حيث ينظر إليهما باعتبارهما أقرب الكائنات الإلهية ذات الصلة بها وتم أيضا دمجهما مع بعضها [4].

تساوت "محت ورت" مع إيزيس، وأشار سرير تحنيط توت عنخ امون الذي عثر عليه في مقبرته ذلك، فقد مثل تجسيد للبقرة المزينة بالنجوم على السرير الذهبي وسجل عليها إيزيس و"محت ورت" وكان الغرض من هذه الأسرة الجنائزية مساعدة الملك المتوفى ليصعد إلى السماء بدعم من البقرة السماوية. فقد سميت البقرة التي تقف عند مدخل عالم الآخر لاستقبال الموتى أحيانا باسم محت ورت[5] .

اعتبرت محت ورت بقرة سماوية لأنها في كثير من الأحيان صورت كبقرة زين جسدها بالنجوم لترمز لصورة السماء[6].واعتبرت" كآلهة للسماء، وتساوت مع السماء نفسها (PT 289) [7]. وكانت واحدة من الآلهات التي ارتبطت ب "**نوت** " وورد اسمها في أسطورة" البقرة السماوية " والتي عرفت ايضا باسطورة "تدمير البشرية "فهي التي حملت الإله" رع "إلى السماء بعد التدمير الذي نفذته "سخمت"، بعد ان قرر رع بعد تمرد االبشر عليه أن يعود إلى السماء إلى الأبد وبالتالي أقلته ربة السماء على ظهرها إلى السماء، وتذكر الاسطورة احيانا نوت او محت ورت [8]. فكثيرا ما ظهرت إلهة السماء نوت في شكل بقرة سماوية مع نجوم كثيرة بطول بطنها وارتبطت ايضا بمجرة درب التبانة بالبقرة السماوية. صورت البقرة السماوية بشكل واضح في مقبرة الفرعون سيتي الأول.[9]

وكإلهة ازلية عرفت "محت ورت" في اسنا كاحدى هيئات الالهة "**نيت**"[10].حيث ذكرت الأسطورة، التي سجلت في معبد اسنا، أنها أنقذت طفل الشمس الرضيع من أطفالها (التماسيح الأولى) حين أقلته عبر المياه من الفوضى.[11].

---

[1] Hollis ,M.(1998).,39.
[2] Alice K. (1998)63.
[3] Hollis ,M.(1998).42
[4] Kákosy, L.(1982), 3-4
[5] Pinch, G. (2002).163.
[6] Hollis ,M.(1998).39.
[7] Redford, D. (2001). Vol 2, p 478.
[8] Pinch, G. (2002).164.
[9] Hollis ,M.(1998).42
[10] Kákosy, L.(1982), 3-4
[11] Pinch, G. (2002).163-164.

صورت"محت ورت" في المنظر المصاحب لتعويذة الفصل 17 من كتاب الموتى، وبجانبها مباشرة النص "عين رع وهي اشارة مباشرة للعلاقة بين "محت ورت" وإله الشمس رع ." كتب بجانب محت ورت في المنظر "عين رع"، بينما ذكرت في نص الفقرة المقابلة لقب "العين المقدسة رع"" . تشير عين رع الى القدرة على الرؤية، والإنارة ، والقدرة (النشاط – الفعالية) الإلهية والحياة، من القوة الفعالة التي تعكس النور البدائي والأزلي للخلق والخالق الذي هو واضح في جميع أنحاء الخلق . يمكن لعين رع باعتبارها صفة لها أن تؤكد على جوانب الحماية الألهية[1].

وبالنسبة لعلاقة مصطلح عين الشمس بالالهة، صور قرص الشمس بين قرني البقرة حتحور التي تساوت معها "محت ورت". وهو أكثر العلامات المميزة لها، صور إله الشمس هنا شابا جالسا فوق (قرص الشمس) أو مكانه. تشير الأسطورة، الى انه بعد أن رفعت حتحور طفل الشمس الصغير بين قرنيها إلى السماء اصبحت حاملة للعين الشمسية؛ ولكن بعد ذلك أصبحت هي العين نفسها[2].

ارتبطت عين رع باساطير مختلفة وظهرت في عدة روايات مختلطة تتعلق عامة بهروب مبعوثة الاله التي استشاط غضبها ضد والدها لاسباب غامضة. وهناك مصادر اخرى تفيد بان الاله الشمسي اوفد بنفسه ابنته لطرد قوى الفوضى وولعها بالحرية جعلها تحجم عن الاسراع بالعودة وهي اسطورة تدمير البشرية او البقرة المقدسة. وتعتبر عين رع في اسطورة تدمير البشرية هي العين النارية للإله الشمس أي وسيلة تدمير مما يشير إلى الحرارة الحارقة للصحراء[3].

تعتبر "محت ورت" عين رع، صورة من درب التبانة أو توهج الشمس أو حتى أشعة الشمس في السماء. وصفها كعين لرع تشير الى أنها ليست مجرد "مياه سماوية" بل هي مياه مضيئة تتوهج في السماء الليلية، ويمكن تشبيه درب التبانة بأنه" فيضان عظيم "من النجوم التي تجتاح السماء الليلية من الأفق إلى الأفق وصورة لمجال مستمر من الضوء الذي يشبه الضوء المنبثق من عين رع[4].

ذكرت محت ورت في كل من نصوص الأهرام.(PT 289c,508a, 1131b)، ومتون التوابيت (CT IV 244a, 248b; V,211a,212a,222a) [5] حيث وصفت بوالدة إله الشمس رع، التي تحمله يوميا بين قرنيها ، فهي تبشر بمجيء الشمس[6].

ذكرت البقرة السماوية في عدد من فصول ومناظر كتاب الموتى مثل الفصل 71 الذي يذكر انها جاءت من المياه عندما لم تكن هناك حياة و صورت "محت ورت" بهيئتها الراقدة في منظر التعويذة. وفي الفصل 186 لعبت البقرة السماوية "محت ورت" دورا هاما للمتوفى، فهي ليست مسئولة فقط عن تغذيته، لكنها تساعده في الصعود إلى السماء كما ذكر من قبل في نصوص الأهرام

---

[1] Ogdon, J. R. (1988) 219
[2] Bonnet, H. (1952 b.) 280
[3] Redford, D. (2001) 478.
[4] Hollis ,M.(1998).49
[5] Kákosy, L.(1982), 3-4
[6] Hornung, E. (1999) 37-38.

(PT550,1370,1566)[1]. وعبر عن دورها كإلهة الأم في طقوس المعبد فهي مسئولة عن غذاء الملك خاصة الحليب[2].كما تساعد المتوفى للدخول إلى أرض النور في السماء وتعده في ظلام الليل بالضوء والدفأ[3]. ويضع أمله على الإلهة "محت ورت التي تستقبل الشمس الغارقة فيها ليولد منها مع الشمس في السماء .(BD 124)[4].

تمثل "محت ورت" المجرى المائى في السماء، الذي يبحر عليه كل من إله الشمس والملك. والمياه السماوية التي يقطعها رب الشمس في السماء الليلية ، ربما كانت نهر النجوم الذي عرف باسم درب التبانة أي تجسد المياه التي يبحر فيها الأجرام السماوية [5].

بالإضافة إلى *MḤT* ترمز "الفيضان " فان اسمها به اشارة إلى موقع هذا الفيضان لـ *MḤT* الذي يمكن ان يشير إلى الشمال وبالتالي، صورة معينة من الطوفان العظيم الذي يقع في الجزء الشمالي من السماء، ويرتبط مع مجرة درب التبانة التي تهيمن على هذا الجزء من السماء.

تمثل البقرة السماوية "محت ورت" صورة من مجرة درب التبانة التي تمتد من الأفق إلى الأفق عبر السماء الليلية ويمثل "الفيضان العظيم "من النجوم على جسدها صورة ضمنية لتدفق الحليب من ضروعها. وتحتضن المتوفى الذي يختفي كاله الشمس في الأفق الغربي .وهذا يشير إلى أن حركة الشمس السماوية تتداخل مع النجوم تقع على جسم MḤT –WRT في درب التبانة، كما أن لها دور بارز في احتضان المتوفى في الأفق الغربي، ورفعه عاليا في السماء الشمالية، التي تهيمن عليها، وبالتالي حركة المتوفى في منطقة النجوم الفانية، الى المنطقة التي يريدها المتوفى ويتم نقله عبر قارب أوزوريس Neshmet [6].

---

[1] Bonnet, H. (1952 a). RLÄR. 403
[2] Kákosy, L.(1982) 3-4
[3] Bonnet, H. (1952 b). 280
[4] Bonnet, H. (1952 c). 459
[5] Pinch, G. (2002) 163-164.
[6] Hollis ,M.(1998).43. 53.

منظر A12b (شكل 32)

يمثل منظر أبناء حورس الأربعة حول صندوق الـ i3t (الأحشاء) الذي يعلوه رأس المتوفى، احد مناظر البعث الهامة، إذ يمثل الصندوق الذي ينبثق من الجزء العلوي المستدير منه رأس المتوفى كومة من الرمال (تل رملي) عرف بتل "الإيات"*I3T* ويعتبر مكان لإعادة الميلاد ويرتبط بكل من رع وأوزير. صورت كل من النصوص والرسوم التوضيحية لكتاب الكهوف وكتاب الآكر فكرة إعادة الولادة مرة أخرى من الـ *I3T*. حيث تقع الشمس على اثنين من تلال الشرق والغرب في شكل غامض لتولد من جديد في شكلها النهاري أو الليلي بين جبلي الأفق باعتبارهما *I3T* الشمس(شكل 32ب). كما ترتبط الـ *I3T* بمفهوم التل الأزلي وبالإله "تاتنن" وأيضا التلال الرملية، كما أن فكرة إعادة الولادة من ظلمات التل الأرضي، حيث تحفظ المادة الأزلية للآلهة والأموات بشكل غامض، ككتلة غير متمايزة، ترتبط بكل من أوزير ورع[1]. إن إله الشمس يولد بين تلي الـ i3t، ويحتوي كل منهما على شكل له قبل ولادته (هيئة غامضة أو الشكل البدائي). ويؤكد ذلك منظر من "كتاب الكهوف" مقبرة رمسيس السادس، والذي يصور رع في شكل جعران يدفع أمامه قرص الشمس بين تلين، تحتوي كل منهما على هيئة راكعة احداها لأوزير والأخرى لرع برأس كبش. منظر آخر من "كتاب الكهوف" أيضا من مقبرة رمسيس السادس، حيث صورت الشمس في الوسط يخرج منها شعاعين في نهاية كل منهما إله ينحني على تل صغير، وفي وسط قرص الشمس جعران برأس كبش، أي يجمع بين الشمس النهارية والليلية ويذكر النص: "هذا هو الإله" إنه ينحني فوق التل الغامض الذي يحتوي سرا بداخله. ويوضح ذلك الى أن التلين يمثلان المكان (الخلية) الأولى لإله الشمس في شكل غامض قبل ولادته. عند ولادته يتشكل من التلين بمظهريه الليلي والنهاري لإعطاء سكان الأرض الضوء وكذلك سكان العالم السفلي وبالتالي يساعد على ولادة جديدة للأموات. كما ذكر في نص مقبرة رمسيس الخامس:" الإله العظيم يأتي من التلين فى العالم الآخر، هذا الإله احدى هيئات(تاتنن) إله التل الأزلي، خاصة في منف: هذا الإله يتحدث إلى الآلهة الذين هم داخل كهوفهم...، لقد جئت من التلين، لقد ولدت وشكلت هيئتي. يظهر تل اإيات في "كتاب الآكر" كتل يرقد فيه الموتى، حتى يبعثهم رع (مكان قريب من رع)، وهنا يرفعون رؤوسهم أولا، في حين لا تزال بقية أجزاء جسمه تحيط بها تلال الإيات. منظر آخر من كتاب الآكر تشرق الشمس فوق مجموعة من تلال الـi3t بداخلها أشكال بيضاوية بها سيدات يرقدن داخلها، في حين يبرز فوق كل تل رأس رجل وتمتد ذراعه في وضع تعبد وبجانب كل منهم نص: "القفز في تل الـIAT" عندما يثني هؤلاء على الإله العظيم الذي يمر بهم، ويستقبلون قرصه، عظيم الظل، وتتلقى جثثه أشعته. وهذا ما يوضحه ايضا النص:" الآلهة

[1] Eggebrecht, A.(1966), 157.

الخفية... هذه الآلهة في هذا النوع من التلال، تظهر رؤوسهم من مقار اقامتهم الخفية. انهم هم الذين يحصلون على أشعة الشمس وشعاعها ويتنفسوا أثناء وجودهم في التلال"[1] .

صور تل الإيات في منظر التعويذة 17على شكل صندوق تخرج منه رأس المتوفى كمسكن له، وبواسطة اعادة الميلاد يرتفع رأس المتوفى، ويمثل الجزء المقبي من الصندوق كومة الرمال التي زينت بنقط داخل خطوط ملونة، لتعطي انطباع بارتفاع الشمس لتضيء سماء النهار"، كما يجسد الصندوق والرأس التي تعلوه الكلمة الهيروغليفية *ḥc* [2]. يمثل شكل سقف الصندوق قوس السماء الذي تنتقل فيه الشمس من جهة لأخرى فتجدد الحياة بواسطة أشعتها، كما يمثل تجسيد تلال الرمال على قمة الصندوق، وفقا لتقسيم الألوان صورة لإشراقة الشمس.

ترمز الرأس التي تخرج من الصندوق الذي يمثل تل الايات الى العودة للحياة لأن الرأس تعني الكينونة. كما تشير الرأس المرفوعة الى التحرر من قناع المومياء الذى يقيدها، ويلعب إله الشمس هنا دورا فعالا ويمنح الموتى حياة جديدة تساعدهم على الوقوف، والتحرر من لفائفهم، وتحريك أرجلهم ليتغلبوا على قيود الموت ويستعيدوا سيطرتهم على أجسامهم مرة أخرى[3]. وتشير علامات الحياة في يد المتوفى بجانب رأسه الى أنه على قيد الحياة (بردية آني).ليبدو وكأنه يعاود الظهور كحورس الذي بعث من أوزير، الذي على وشك ترك قبره[4]. وبهذا يمثل الصندوق حماية لجسد المتوفى في لفائف المومياء والتابوت والمقبرة بينما يمثل الراس) لحظة التحرر والتجديد[5]. وقد صور على بعض صناديق الأحشاء منظر الصندوق الذي تخرج منه الراس واحيانا (خبر) وحوله ابناء حور وزين السقف بانوبيس تجسيدا لهذا المنظر (شكل 32ج)

كما يمثل الصندوق ايضا تل أوزير الذى يحوى بداخله قبر أوزير *qrs n Wsir* ويحميه انوبيس ومجموعة من الأرواح[6] حيث مثل المنظر في بردية آني وكتب بجانب الرأس "*i3t 3bdw*"، تل أبيدوس". كما يعد شكل الصندوق تقليد لطراز مقصورة الـ ***pr–nw*** التي ارتبطت بالمقاصير الإلهية وطرز مقابر ملوك ما قبل التاريخ فى بوتو، ومقبرة جر التى أعتبرت منذ الأسرة الثامنة عشرة قبر أوزير[7]. و بهذا يرتبط ايضا بأوزير والتجديد والولادة الجديدة للموتى في العالم الآخر.

[1] Eggebrecht, A.(1966), 151-4.
[2] Eggebrecht, A.(1966), 157.
[3] Hornung, Wdo 14 , p. 169-170
[4] Eggebrecht, A.(1966), 155.
5 Schulz,. R. (1992).748
[6] Milde, H.(1991) 36.
7 Altenmüller, (1984) id, (1985),8-9

أبناء حورس

ذكر أبناء حورس في الفصل 17 على أنهم من أرباب العدل والحق الذين يقفون في شرق السماء، وذكروا مع الآخو السبعة ضمن منظرA13e. ومثلوا ضمن الآلهة التي تمسك سكاكين لتذبح الخطاة واعداء اله الشمس. ارتبط أبناء حور بالنجوم السماوية، اذا تذكر التعويذة السابعة عشرة انهم يمثلوا أربعة من النجوم فيMsḫtyw أو أنهم حراسا لـMsḫtyw، تضع فقرة من الفصل 17 أبناء حورس الأربعة(امستي ،حابي، قبح سنو اف، دواموت اف) ضمن، المجمع الإلهي حول أوزير *d3d3t h3 Wslr* ، كما وصفوا بانهم ضمن النجوم *Msḫtyw* في السماء الشمالية :

(ir ḏ3ḏ3t ḥ3 Wsir msty ḥʿpi dw3-mwt=f ḳb-senu=f n3 pw nty m-s3 p3 Msḫtyw m pt

ويصور منظر من مقبرة سنموت من الدولة الحديثة، الآلهة الأربعة في السماء الشمالية بالقرب من *Msḫtyw*، وتعرض فقرة أخرى من التعويذة السابعة عشرة اشارة الى أبناء حور: كأربعة من الآخو السبعة وربما اشارة الى النجوم السبع في*Msḫtyw* [1].

اعتبر ابناء حور اعضاء ضمن المجمع الإلهي وصوروا في مناظر المحاكمة، وتظهر التعويذة 125 الطبيعة المزدوجة لابناء حور فهم من ناحية يشاركون في السلطة القضائية كأحد قضاة المحكمة الـ 42 ، ومن ناحية أخرى كآلهة تحمي المتوفى وأمنيته في البعث من جديد[2]. صور أبناء حورس الأربعة على زهرة اللوتس أمام عرش اوزير في منظر االمحاكمة الفصل 125 من كتاب الموتى منذ الأسرة 18 وحتى العصور الرومانية، يرمز ذلك الى امنية المتوفى في الولادة الجديدة، حيث نشأت فكرة ولادة الشمس من المياه الأزلية فوق زهرة اللوتس[3]، اذ تعتبر زهرة اللوتس رمز طبيعي للشمس والخلق حيث تغلق في الليل وتغوص تحت الماء لتصعد وتتفتح مرة ثانية في الفجر. كما يعتقد انها انبعثت من المياه الأزلية من حيث بزغت الشمس نفسها، وكرمز للولادة والتجدد واعادة الحياة فقد اتحدت اللوتس ايضا مع المعتقدات الجنائزية اذ يعتقد تحول المتوفى نفسه في داخل اللوتس[4]. كما ورد ذكرهم أيضا في العديد من الفصول الأخرى في كتاب الموتى لمساعدة المتوفى في الخروج للنهار والعبور والتحول[5] .

تعتبر الوظيفة الأساسية لأبناء حورس هى حفظ جسد المتوفى بصفة عامة والأحشاء الداخلية التي كانت تستخرج من الجسد أثناء عملية التحنيط بصفة خاصة. فأبناء حور "مسو حر" هم حماة اوزير الذين يضمون أعضاءه ويفتحون فمه ويحمونه من الجوع والعطش، ومنذ الدولة الحديثة احتفظ كل منهم برأس مميزة واختص كل منهم بحماية جزء من أحشاء المتوفى وهم: حابي برأس قرد ويحمي

---

[1] Wallin, P.(2002).100.
[2] Seeber 1976: 130-131
[3] Seeber 1976: 130.
[4] Schlögl, H.(1977) 17-19

[5] بول بارجيه ، 2004 ، ص 51،

الرأتين، وامستي برأس بشرية ويحمي الكبد، ودواموت اف برأس ابن آوى ويحمي المعدة، وقبح سنو اف برأس الصقر ويحمي الأمعاء ،وبناء على هذا الدور لعب ابناء حور دورا محوريا كقوى حامية للمومياوات والأحشاء وربط بينهم وبين الآلهات الحاميات ايزيس ونفتيس ونيت وسلقت[1]. وقد اكتسبوا شهرتهم إلى جانب مهامهم العديدة في المجال الجنزي من خلال ظهورهم في اغلب الأحيان على اغطية الأواني الكانوبية، كما صوروا على صناديق الأواني الكانوبية الى جانب انوبيس[2].

ومن مهامهم حماية المتوفى وتمكينه من النهوض، وحمله وتجميع أعضاءه، وفتح فمه، وتمكينه من تناول وجبات القرابين، كما يساعد أبناء حور المتوفي في تغيير حالته والدخول في مملكة أوزير[3]، وغالبا ما ينسب لأبناء حور مساعدة المتوفى في شكل من أشكال البعث وهي الرفع أو الحمل، فكما حمل أبناء حور جدهم أوزير لرفعه للسماء ليبعث كحور فانهم يرفعون المتوفى، وربما لأن الحمل كان أصلا للملك المتوفى الذى يبعث كحور فإن الذين يحملونه هم أبناءه الذين ارتبطوا في نصوص الأهرام بالبعث وصعود الملك المتوفي للسماء[4]، وغالبا فإن أبناء حور خم ḫm الذين ينسب إليهم رفع المتوفى PT364 [5]، وربما يرجع ذلك إلى ارتباطهم بأوزير ومملكة الشمال القديمة على اعتبار أن أوزير نفسه كان ملكا للدلتا في الأصل وترجع إليه طقوس ملوك الشمال الأخريين[6].

تعددت الآراء حول أصل أبناء حورس الأربعة، فتذكر بعض نصوص الأهرام صراحة أن والدهم هو أوزير بينما تذكر التعويذة (PT2078a) أن والدهم هو حور خم "تلاوة: لعل هؤلاء الأربعة الجنوبيين يقفون لنيت هذه، إمستي، حابى، دواموت إف وقبح سنو إف أبناء حور الأخميمى(حور خم). في حين تذكر الفقرة (CT157) بخصوص هذا الشأن أن والدهم هو حور الأكبر، او كما تذكر تعويذة (PT1983) ان والدهم هو حور سا ايسة، أما بالنسبة لوالدتهم فيعتقد انها إيزيس. كما جاء في الفصل (BD112) أن أبناء حورس كان أبيهم هو حور وأمهم هى إيزيس [7].

ظهر أبناء حورس الأربعة في التصاوير المصرية القديمة حتى نهاية عصر الإنتقال الثاني في الغالب برؤوس آدمية وفي هذه الحالة كان يصور رأس إمستى كأنثى فاتحة البشرة وغير ملتحية بينما تصور الرؤوس الأخرى بلون أحمر داكن أو أسود مزينة باللحية الإلهية أى أنهم آلهة ذكور، وكانت الأوانى الكانوبية قليلة في هذه الفترة، كما صور أبناء حورس الأربعة جميعا برؤوس صقور . ومنذ بداية الدولة الحديثة اتخذ كل إله من أبناء حورس الأربعة هيئته الحيوانية المميزة فإمستى بشكله الآدمى القديم، وحابى برأس قرد، ودواموت اف برأس ابن آوى، وقبح سنواف برأس صقر. وذلك الى

---

[1] نشأت الزهري، 2009. ص 155.

[2] Aston D.A. (1994).21-54.

[3] Assman, (1982). 1001.

[4] Abitz, (1979), 66-67.

[5] Abitz , (1979),. 67.

[6] احمد عيسى ، 1983 ، ص163.

[7] Heerma M. (1980)52-53.

جانب الشكل القديم للأغطية ذات الرأس الآدمية. ويعتقد ان أشكال الصقور وبنات آوى التي اتخذها أبناء حور ترتبط بكل من "أرواح بوتو" وأرواح نخن" الذين رمز لهم بهذه الأشكال الحيوانية، وان هناك علاقة بين ادوارهما تتعلق باعادة الحياة لاوزير. أما بالنسبة لشكل القرد فربما يرجع لارتباط القردة المهللة للشمس بأرواح نخن وبوتو وبالتالي ابناء حور[1].

ارتبط ابناء حورس باتجاهات الكون الأربعة ربما لعددهم ، والتي اعتقد انها تضم عادة أعضاء جسد الإله المتوفى أوزير وهى التى يتم فيما بعد تجميعها خلال الطقوس إحياء أوزير التى تتم في شهر كيهك. وفي بداية الأمر ارتبطوا فقط بالشمال والجنوب، وربما كان ذلك بسبب ارتباط إمستى وحابى بأرواح به في الشمال، وارتباط دواموت إف وقبح سنوإف بأرواح نخن بالجنوب. ثم ارتبط أبناء حورس بالجهات الأصلية الأربعة وليس فقط الشمال والجنوب باعتبارهم ممثلين لأعمدة السماء الأربعة. وقد ارتبط امستى. الجنوب حابى. الشمال ،دواموت إف. الشرق ،قبح سنو اف.. الغرب. ورد ذكر ابناء حور في العديد من فصول كتاب الموتى لمساعدة المتوفى في الخروج للنهار والعبور والتحول(99، 112، 137، 141).

وهكذا فقد جمعت التعويذة 17الأدوار المختلفة لأبناء حور من خلال تصويرهم حول الصندوق كحماة لجسد المتوفى وأحشاءه بينما ذكرهم نص كأعضاء للمجمع الإلهي خلف أوزير وضمن نجوم *Mshtyw*

<u>أنوبيس</u> : صور الإله أنوبيس على الصندوق بوصفه إله يقوم بعمليات التحنيط ورعاية المتوفي وحفظه، وهو حام الجبانة كما أنه يقود المتوفي في العالم الآخر إلى مقر أوزير[2]. كان أنوبيس منذ الدولة القديمة يسهل صعود المتوفى الى المناطق السماوية، وقد ساعد ايزيس في اعادة تشكيل الجثة الإلهية لأوزير وقام بتجهيز المومياء الأولى لذا يعتبر راعي المحنطين وحاميهم. ومن بين صفاته المتعددة باعث للحياة للأموت ، وذكر في كتاب البوابات كمسئول عن مدة حياة المتوفين اذ يساعد في الحفاظ على الجثة حيث يحول دون فناء الجسد [3]. وحمل ألقاب مختلفة تشير الى دوره:

انوبيس الذي يتقدم مقصورة *Inpw ḫnty sḥ nṯr*. (صالة التحنيط)–أنوبيس الذى فى خيمة التحنيط *Inpw imy-wt*.– سيد الأرض المقدسة *Inpw nb t3- ḏsr*.– الذى يعلو جبله *Inpw tp- ḏw.f* .

بالإضافة للدور الذي يلعبه أنوبيس في الحماية فإن دوره الرئيسي بأن يتكفل في احضار أشعة الشمس كأنه يرتبط بسحب قارب الشمس على العالم السفلي لذا فإنه يعتبر سيد الحياة وجالب الضياء فهو المسئول عن إحضار الضوء لإنارة مملكة أوزير[4]، من خلال هذا الدور فإنه يعمل على تغير حاله المتوفي وإدخاله في عالم أوزير لبعثه.

---

[1] أسامة محمود ، 2001. ص 59-71.

[2] Altenmüller, (1975)327-33

[3] ايزابيلا فرانكو (2001)، ص 45-46.

[4] Radwan, (1987), 228.

منظر A13a (شكل 33)

يمثل الهين بهيئة مومياائية، يعلو رأسهما عين بشرية أوعين الأوجات ويمثلان "جحوتي وايسدس".

الإله إسدس: اعتبر في الأصل اله مستقل بذاته ثم أصبح شكلا لتجسيد المعبود جحوتي، ورسوله، ويعتبر سيد الغرب، كما أنه من أرباب العدالة مع جحوتي[1]، وقد ذكر ايسدس في التعويذة Tb17 كأحد سادة العدالة ماعت مع ست، كما ذكر التعويذة BD18 مع جحوتي، أوزوريس وأنوبيس.

ويلعب ايسدس دورا هاما في إعطاء المتوفى القدرة على الحديث وأن يخرج صوته الذي يصنع قوته وشخصيته(CT 27). وتشير التعويذة (145) إلى رغبة المتوفى أن يسبح في المياه التي يسبح فيها اسدس عند استجواب ست[2]. ويعتقد الإله ايسدس هو الشكل الأحدث للإله ايسدن الذي اعتبر ايضا شكلا لجحوتي ابن رعت تاوي منذ الدولة الحديثة حتى العصر اليوناني الروماني، ومثل بهيئة قرد ميمون، واعتبر ممثلا للملك كوريث للعرش، وذكر ايضا مرتبطا بأوزير وأنوبيس، ومرتبطا بالمحكمة الكبرى المنعقدة لمحاسبة الموتى(BD18)[3].

تدل طريقة كتابة اسم كل من الإلهين أنهما لم يكونا في الحقيقة سوى إله واحد، وأنه من الممكن أن ايسدن اندمج على الأقل منذ العصر المتأخر مع ايسدس. فأقدم تواجد لإيسدن يرجع إلى العصر الصاوي، والغالبية ترجع إلى عصر البطالمة. بينما عرف ايسدس منذ الدولة الوسطى. حيث كتب أو ونلاحظ أن اسم ايسدس كتب بإناءالـnw، الذي يمكن أن يكون مخصص أو الحرفين ds، وانه اسيء فهم إناء الـnw كرمز صوتي نطق Isden، وتشير أغلب الكتابات لهما بأنه لا يوجد اختلافات في طريقة كتابة الإسمين. ، . والفرق الوحيد بين ايسدس وايسدن فقط في الشكل، اذ كان لابد من استحداث شكل لايسدن كبابون، ويمكن أن يفسر على أنه شكل أحدث لايسدس[4] .

اندمج ايسدس مع جحوتي نظرا لقربه منه، ونتيجة لتشابه وظيفة وطبيعة هذا الإله وعلاقته بالقمر وقضاة المحكمة كعضو في محكمة أوزير واحد ارباب المجمع الثلاثيني، كما يظهر كمرادف له.

في العصر المتأخر، اصبح من الصعب التمييز بين جحوتي وايسدس، فنجد ايسدس في مشاهد الطقوس التي يقوم بها جحوتي مع الملك (سواء كان ابنه أو صورته)، مع الإشارة جحوتي.

اتخذ ايسدس شكل اله برأس ابن آوى وبالرغم من ذلك فإنه هنا ايضا أقرب لجحوتي فمن خلال التعويذة 145 من كتاب الموتى والخاصة بالبوابات نرى أن أنوبيس يعتبر هنا صورة مختلفة ككاهن مرتل، بدلا من جحوتي الذي يعد الكاهن الإلهي المرتل. كما ظهر جحوتي بشكل ابن آوى في بردية

---

[1] غادة محمد بهنساوي ، 2006، ص 310._Grieshammer, (1980)185

[2] غادة محمد بهنساوي،، 2006، ص 310-312.

[3] غادة محمد بهنساوي،، 2006، ص 312._Grieshammer(1980)184

[4] AndreasStadler, M. (2009) 279-280.

Rhind، حيث صور إلهين برأس ابن آوى خلف منظر تطهير المومياء، وعرفهما النص بحورس وجحوتي. وهناك اعتقاد ان ايسدس هو أنوبيس، بناء على ما جاء في التعويذة(CT II 308a-b) [1].

Iw.rh.kwi b3w psdnt.ty.w Wsir Inpw

أنا أعلم قوى القمر الجديد إنه أوزوريس وأنوبيس وايسدس.

على اعتبار أن *pw* تشير إلى وحدة ايسدس وانوبيس وتعني أن أنوبيس هو ايسدس، واذا كان الأمر كذلك فانه ينبغي ايضا ان تساويه بأوزير[2].

<u>الإله جحوتي</u> : لعب دورا هاما في المحاكمة واعتبر رئيسا للقضاة، ولقب بسيد العدالة، وهو المشرف على عملية وزن القلب، حيث يصور في منظر التعويذة 125 الخاصة بالمحاكمة خلف انوبيس ممسكا قلم ولفة بردي ليسجل نتيجة وزن القلب، أو وهو يكتب أو يراقب فهو المشرف على الميزان ويصور بهيئة قرد او كطائر ابو منجل أو انسان برأس طائر وهو رمز للعدل والنظام فإليه يرجع الفضل في إنهاء الصراع بين المتخاصمين واقرار السلام في الكون، لذا اكتسب لقب "الذي يفصل بين المتنافسين" نتيجة لدوره في الفصل بين حور وست في صراعهما[3]. كما لعب جحوتي دورا في حماية المتوفى ومساعدته حيث يقوم باعادة تجميع جسده، و فتح فم المتوفى، كما فعل لأوزير وكان مسئولا عن اعطائه الحياة والسلطة والقضاء على اعداءه فيزيل رؤسهم ويقطع قلوبهم[4]. ونتيجة لارتباط بنظرية الخلق في الاشمونين فقد ارتبط ايضا ببعض الهة الشمس وكذلك المتوفى من خلال ظهور اله الشمس فوق التل الأزلي الذي اعتبر انه يوجد فوق جزيرة اللهب في بحيرة اللهب[5].

ينسب الى جحوتي أنه من "يحسب" أعمار كل المعبودات والبشر على حد سواء، وهي الأعمار التي قدرت من قبل في سطور الألواح. يعتبر جحوتي الجلاد المزعوم للإله ست فهو العطوف طبيب وحكيم المعبودات الذي يستطيع بعلمه وسحره وحنكته أن يداوي ويبري وإن جرح وآذى، اذ يوكل اليه العقاب الفعلي الذي يوقع على ست بشخصه– والذي يصل الى حد الذبح (بل وقطع الرأس) بصريح اللفظ فضلا عن شحذ السكاكين لنفس الغرض وتكون العقوبة هنا ليست انتقاما أو ثأر فهي تخرج عن فعلية التنفيذ الى شكلية ورمزية الشعائر والطقوس. مثل الشعائر الطقسية بذبح الثيران وفصائلها والغزلان والوعول. فهي ممارسات طقسية أكثر منها تعبيرا عن عقاب فعلي. فتنفيذ العقوبة الباترة والقاسية لا يوكل فيها حورس، فهو ان تمكن من ست لن يفلته ابدا، كما تنسب بعض متون الأهرام

---

[1] AndreasStadler, M. (2009) 279.
[2] AndreasStadler, M. (2009) 279.
[3] Seeper CH,, (1976) 149,151.
[4] غادة محمد بهنساوي ، (2006)، ص265.
[5] Sradler, M.A(.2009)91

ايقاع نوع من العقاب الشكلي على ست بواسطة حورس يتم فيه ضربه وتنكيله بالقيود عوضاعن ضروب أخرى أكثر انتقاما وايلاما[1].

منظر A13b (شكل 33ب)

يتكون المنظر من مجموعة من الأواني والعلامات الهيروغليفية و من خراطيش أو انصاف خراطيش وعلامات المياه، وعلامة الأعياد*hb*، رتبت فوق بعضها البعض وربما تكون بعض الأدوات المستخدمة في طقوس التطهير[2]. وصورت احيانا فوق ما يشبه المذبح (OIM 9787) أو مائدة قرابين.

ارتبط هذا المنظر غالبا بمنظري (A13a) و(A13e) حيث جاء بينهما وربما كان اكثر ارتباطا بمنظر(A13a). حيث ارتبط ايسدس وجحوتي بمنظر الأواني والسلال أمامها وربما انها بديلة عن الشعلتين او المذبحين. فربما تم استبدال العينين فوقهما بالشعلتين أوالمذبح أمامهما منذ عصر الإنتقال الثالث والتي استبدلت في العصر المتأخر بأواني التطهير والسلال (A13b)، (ربما تكون رموز لبعض الأعياد الشهرية)، وكان احيانا يتم الدمج بين كل منهما لتبدو كمذبح يعلوه السلة، وتصور احيانا ثلاث خراطيش فوق السلة، وربما يؤيد ما سبق منظر من العصر البطلمي بردية(Louvre_N_5450) وكذلك بردية (Cologny CIV) حيث صور فوق منظر(A13b) رمزي ، وربما قصد بهما *hh* والتي كان يضاف لها احيانا مخصص الشعلة لتشير الى الإله الذي يرسل الى عدوه أو الذي يحرق عدوه[3]. أو وربما كانت هاتان الشعلتان أو المذبح خاصة بالألوهية ذو رأس الكلب الممسك بسكين وقد ظهرا امام الإلهان لأنهما جاءا في مقابل هذه الألوهية وليس خلفه(شكل 33 أ). وربما صورت هذه الأدوات لارتباط جحوتي بالمواد الخاصة بالطقوس، وتقديم القرابين التي تعد اوتجهز طبقا لتعليماته، مثل الدهون العطرية والزيوت،والبخور[4].

---

[1] احمد عيسى (2001)،ص 276 ، ص 368

[2] Mosher,M. (1990) 180.

[3] Wb II, 501,17.

[4] غادة بهنساوي، 2006، ص 174.

الآلهة الثانوية وكيانات العالم الآخر: مناظر (A13e, B1e, B3a-b,B4)

يسكن العالم الآخر (دوات) مجموعة من الكائنات الخطيرة والبشعة التي تشكل تهديدا للمتوفى أثناء رحلته منحت أسماء بشعة مثل محروق الوجه، الذي يخرج (يتراجع)، أو آكل من الأمعاء عرف العلماء هذه الكائنات بالعفاريت Demon، ولكن يبدو أن هذه الكلمة لا تعبر عن ماهية الكائنات المقصودة. هذه الكيانات يمكن أن تكون طيبة أو مؤذية، ويمكن تحديد نوعين منها :

المتجولة: هي تلك الكيانات التي تتجول ما بين العالم الدنيوي والعالم الآخر بوصفها ممثلة للآلهة أوتابعة لإرادتهم، ويمكن أن تجلب الأمراض، والأهوال ليلا، وسوء الحظ، وبالتالي هي مؤذية .

الحارسة: تكون مرتبطة بمكان محدد سواء بهذا العالم أو ما وراءه وتحمي منطقتها من أي أذى وبهذا تكون الكيانات الحارسة طيبة. أصبحت بمثابة آلهة في العصور المتأخرة والبطلمية والرومانية حيث أصبح لهم طوائف خاصة بهم، و(اكتسبت هذه الكيانات في المعابد البطلمية مكانة الآلهة)[1].

يواجه المتوفى خلال رحلته في بعض الأماكن الكيانات الحارسة التي تشاهد أمام البوابات، والأماكن المقدسة (BD 147-144)، كما صورت في كتاب البوابات وكتاب الليل. والدور الرئيسي الذي تلعبه هذه الكيانات هو حماية الأماكن المقدسة التي تقع بين الأرض والعالم السفلي .

وهذه الكيانات الحارسة هي كائنات خارقة للطبيعة تتوسط بين الآلهة والبشر، وتمتلك قوى خارقة مثل الآلهة، لكن لديهم مهام محددة نوعا ما، وغالبا يكون عملها نتيجة لإرادة وأوامر الآلهة، ومجال عملها يقتصر على المكان الذي تكون به. سجلت تعاويذ كتاب الموتى تفاعل المتوفى مع حراس الأبواب، وفي معظم الحالات يشترك معهم في حوار مباشر. ظهرت هذه التعاويذ من كتاب الموتى، على التوابيت، في المقابر والمعابد. اقترن ذكر الكيانات الحارسة للبوابات في كتاب الموتى باستمرار مع التمثيل التصويري لهم منذ الدولة الحديثة، وقد كانوا يحرسون البوابات والبحيرات والقنوات والمناطق الهامة وعلى المتوفى الرد على أسئلتهم أو معرفة أسمائهم وأشكالهم ليكون على استعداد لهم، حتى يستطيع أن يضمن عبوره إلى العالم الآخر حيث مملكة أوزير، والهدف من خلقها حماية إله الشمس.

ارتبطت هذه الكيانات ايضا بمناطق خطرة في العالم الآخر وهي المناطق التي يتم فيها تعذيب الموتى المذنبين والخطاة وقد ذكرت في كتب العالم الآخر مثل متون التوابيت وكتاب الموتى كما صورت في كتاب البوابات والإيمي دوات ومن هذه الأماكن التي ذكرت في التعويذة السابعة عشرة كأماكن للعقاب تل النار *i3t n sḏt* وبحيرة اللهب، *š nsrsr* ووادي الظلام ومن أهم ما ذكر:

ktwt **موقد أي موقد النار،** (القدور المراجل او الغلايات أو المواقد): وهو مكان إشعال النار ترص فيه الأحجار مقابل بعضها البعض ، كمكان لعقاب الموتى المذنبين.

---

[1] Lucarelli, R., 2010

h3dw **غلايات أو حفرة نارية**، وهي حجرات مليئة بالنار وقسماً محرقا من الجحيم يتم فيه عقاب الموتى المذنبين، واشتقت الكلمة من h3d بمعنى يصطاد وتشير احيانا للشباك، أو مصيدة أو قفص خشبي، وتقابل *i3t*.

i3wt **منطقة التعذيب (مذبح):** تترجم "مكان الإعدام" وهو احد المناطق التي يتم فيها العقاب والقضاء على الموتى المدانين، وهناك رأي آخر يرى انه يتم تعذيب الموتى فيه دون ان يلحق الدمار التام بهم. والكلمة مشتقة من i3t بمعنى إصابة أو يؤلم او يجرح او يقطع لذا يعتقد انه من المناسب ترجمتها " منطقة التعذيب".

ḥ **الحوض الناري**، هو حوض مملوء بالنار يخشى المتوفى اصطياده وتقديمه كقربان يتم طهوه في هذه الحفر، وتترجم بالموقد.

ṯnmt **غلاية** او حفرة خطرة في العالم الآخر وتستخدم لطهي لطهي المذنبين كعقاب.

nmt **المذبح** : يشير لأحد الأماكن التي يتم فيها عقاب الموتى المدانين، حيث يتم قتلهم وذبحهم مثل الحيوانات التي يتم ذبحها على مذبح يشبه لحد كبير تلك الكتلة الخشبية المستخدمة لدى الجزارين ويتضح ذلك من شكل مخصص هذه الكلمة، وغالبا ما تكون سخمت هي المهيمنة على هذا المكان، بينما كان أوزير كما جاء في التعويذة 17 هو الذي يسبب ازدهار المذابح وفي نسخ اخرى ذكر أبوفيس وحري شف وست، كما تتعدد الآلهة التي تسيطر عليها مثل شسمو الذي وصف بانه جزار اوزير، وكذلك حور مخنتي ايرتي[1]. يؤكد المتوفى أمام مجموعة من الكيانات التي تتبع أوزير او ضمن حاشية أوزير والتي تتواجد عند المذابح (الجزارين) في التعويذة 17:" أنا لا أقع تحت سكاكينكم، ولن أنزل إلى غلاياتكم[2].

مثلت هذه الكيانات غالبا بهيئة مختلطة من الجسم البشري ورأس الحيوان (التمساح، الأسد، الكبش، الثور، الأرنب، الجعل، نسر، أبو منجل، ثعبان أو سلحفاة)، وفي بعض الأحيان يمكن أن يكون شكل انساني بحت، يمسكون بأيديهم السكاكين كرمز للقوة وانها نشطة (لم تصور مناظر كتاب الموتى مواجهة المتوفى الذي يمتلك من المعرفة والمهارات ليمر بأمان من خلال الأماكن التي تحرس ضد هذه الكيانات حتى لا تجعل قوتهم العدوانية فعالة في المنظر لذا صور فقط رمز القوة)، واحيانا يمسكون علامة عنخ أو عناصر نباتية، لإظهار الجوانب الخيرة لهذه المخلوقات[3].

تمثل أحيانا القوة البدنية التي وصفت بها هذه الكيانات في كتاب الموتى سببا رئيسيا في وجودهم في هذه الأماكن لإظهار قوتهم. وتشير الكثير من أسماء ونعوت هذه الكيانات إلى الصفات الجسدية.

---

[1] ماجدة جاد، (2002). ص435 ،408، 429 ،437، 396، 398-404

[2] Katja Goebs, Crowns in AnEg. P 221

[3] Lucarelli , R. (2010): 85–102 , 86; Lucarelli R. . (2011) 109–125.

كما يبدو مظهرها الخارجي وسلوكها خطرا على البشر ومثيرا للمخاوف، ومن ناحية أخرى قد تكون وظيفة وقائية كحراس على الأماكن المقدسة أو رسل للآلهة أو أداة للعقاب أو مكافأة إما للبشرية[1].

ظهرت الأشكال الخرافية والأشكال السحرية والآلهة المركبة المخيفة التي تمسك بالسكاكين والثعابين او تقبض في فمها أو بين فكيها على الثعابين، أو تمسك بالسلاسل والحبال وذلك للتخويف والعقاب وإخضاع الأعداء. وخاصة كتاب (*Imy-dw3t*)، ويرى Meeks أن تلك المعبودات ظهرت لحماية اله الشمس وقواربه من أعدائه الكونيين أثناء رحلته الليلية وعندما يناديها رع باسمائها تتحول الى نور يقبض على اعدائه. صورت هذه المعبودات على التوابيت والبرديات التي ترجع الى عصر الانتقال الثالث، وذلك في بعض أجزاء كتاب الموتى وكتاب الكهوف وماهو موجود بالعالم الآخر خاصة مناظر الآلهة الحارسة والحامية لقارب الشمس في رحلته السماوية الليلية، وقد أظهرت تلك المناظر القوى الخفية والسحرية لهؤلاء الآلهة طبقا لوظائفهم واسمائهم[2].

الجزارين" *hity.w* عرف اقدم ظهور لهم في نصوص الأهرام أي أنهم ذو أصل جنائزي، كما ظهروا في العديد من وثائق النصوص السحرية منذ الدولة الحديثة، وفي نصوص معابد العصر البطلمي.
وصف *hity.w* في النصوص غير الجنائزية، صراحة بجالبي الشر ربما لاتصال الأسم بمصطلح *hiyt* "المرض" الذي يرتبط أساسا بسخمت في جانبها العدواني والمدمر. عرفت هذه الكيانات منذ عصر الدولة الحديثة وما بعدها خاصة بعد التنقيح الصاوي لكتاب الموتى، بـ *hity.w Shmt*، حيث تم التركيز على علاقتها الوثيقة بالإلهة سخمت. وفي الجزء الأخير من الفصل 145 (الإصدار الصاوي)، يصف المتوفى الأعمال أنه كان يؤديها من في الأماكن التي يزورها، ويصرح أنه "قد مدح الوهيات سخمت في بيت حكماء". وفي الفصل 149 (التل السادس) يطلب المتوفي من الـ *hity.w*، الذين ورد ذكرهم صراحة هنا أيضا باسم خصوم (*diyty.w*)، ألا يلاحقوه. .فدور الجزارين في كتاب الموتى بالنسبة للمتوفى مرعب وهو يحاول ارضائهم واحتوائهم بالثناء عليهم ولا يريد أن يلاحقوه، وهي واحدة من الوظائف السلبية للجزارين والتي ذكرت في معظم النصوص السحرية للدولة الحديثة[3].

الأتباع أو الرسل " *wpwty.w* ارتبطوا غالبا بسخمت سواء في النصوص الجنائزية أو السحرية ونصوص المعابد. وذكروا في متون التوابيت" *wpwty.w Wsir* رسل أوزير، وفي الفصل BD125، يستدعي المتوفى أوزير، رب تاج الآتف، لإنقاذه منهم ويذكر الفصل BD163 في نهايته: "إذا استخدم هذا الكتاب على الأرض، فإنه (المتوفى) لا يجوز ان (يحبس) يقبض عليه من قبل الرسل

---

[1] Lucarelli, R. (*2005*). 203.

[2] مفيدة الوشاحي (2005)، ص 197-204.

[3] Lucarelli, R. (*2005*) 204

الذين يهاجمون هؤلاء الذين يرتكبون خطأ في الأرض كلها". يشير هذا المقطع إلى رسل أوزير، الذين ارتبطوا بمحاكمة المتوفى، وبالتالي تكون احدى وظائفها معاقبة الخطاة والأشرار في عالم الموتى[1].

شاع ظهور *hity.w* و *wpwty.w*، بعد ذلك في النصوص السحرية ونصوص المعبد اكثر من نصوص العالم السفلي مما يعني أن تأثيرهم كان أقوى على الأرض[2].

الملتهمون(*wnm*) "من بين الكيانات التي يواجهها المتوفى في العالم السفلي ما عرف بالمفترسون او الملتهمون (wnm) أو "swallowers" ويبدو من الفعل ومن هذه الألقاب الممنوحة للملتهمين أن وظيفتهم الرئيسية التي تميزهم هي الإلتهام أيا كان ما يبتلعوه (الجثث، الظلال، الموتى أو الملايين من الناس،الحيوانات)، ويعد هذا تهديدا من قبل كيانات العالم السفلي لالتهام ضحاياهم.

ذكر الفصل 17 أنواع منهم مثل "مبتلع الجثث" و"ملتهم القلوب" و"مبتلع الملايين" وهي احدى الكيانات التي يستحضر المتوفى رع آتوم لانقاذه منها ووصف هذا الكيان بأن لديه وجه كلب. وقد ذكر في الفصلBD125 ، ضمن الـ42 قاضيا في محكمة الموت الموتى (الإله الرابع) وعرف هنا بـ "مبتلع الظلال" احيانا "مبتلع الجثث "وهو الذي يصرح له المتوفى في اعترافه "أنه لم يسرق أو يذبح الناس"، وذلك من اجل الحصول على عفوه. ومنهم ايضا cmcm الذي يظهر بجانب الميزان، و"isft.yw" مبتلع الخطاة، ويرتبطان بوجه خاص بإعلان براءة المتوفى والحكم النهائي الذي ظهر في كتاب الموتى. ويأتي إسم الفاعل دائما بصيغة الجمع ليبدو الأمر كما لو أن الإلتهام فعل ينطوي دائما على عدد كبير منها أمام المتوفى، الذي عليه مواجهة هذا الكيان، ليظهر كشخص متميز، لديه المهارة لتجنب القوة التدميرية لهم، وتلعب هذه الكيانات أيضا دورا إيجابيا في منح بقاء المتوفى من خلال القرابين وكونهم شفعاء له في عالم الموتى، كما رمزوا للخصوبة[3].

ذكرت التعويذة السابعة عشر العديد من الكيانات والألوهيات التي تواجه المتوفى في العالم الآخر صور بعضها في مناظر التعويذة. وسجل النص مناجاة أو طلب المتوفى من الآلهة انقاذه منها .

كانت الألوهية التي تخشاها الروح قبل كل شيء هو الإله ست، سارق الأرواح، الذي يسكن في الظلام، ويعيش على الموتى، لذا يطلب المتوفى من حو وسيا، أبناء آتوم، آلهة الفم (الكلمة) والمعرفة؛ ومن سادة العدالة، وأتباع أوزير، تطهيره من كل خطيئة وجريمة. كما يطلب المتوفى من رع الذي يجلس في قارب الشمس كخبر تسليمه لآتوم (هربا) من اينتف أو شسمو وتسليمه من "المفترس الأبدي" الى خبري، وتسليمه من "المراقبون الذين يمنحون الحكم، الذين تم تعيينهم من قبل الرب الجميع (اوزوريس) لحمايته وربط خصومه بالقيود[4].

---

[1] Lucarelli R., (*2005*).203-212.p204
[2] Lucarelli,R.(2005)206.
[3] Lucarelli, R. .(2005) , 209-.
[4] Mercer , S., (1927), 217-221. P 220-221.

كما يطلب المتوفى من الآلهة أن يزيلوا السوء اي ان يمحوا خطاياه كما فعلوا مع الآخو السبعة لينجو من العقاب حيث يناجي كل من جحوتي وايسدس وست(احيانا) أرباب العدالة (***nbw m3ct***) وهم القضاة االذين يحيطون بأوزير (***ḏ3ḏ3 ḥ3 Wsir***) أي اعضاء المحكمة خلف أوزير وهم أبناء حور الذين يقفون خلف الفخد في السماء الشمالية، الذين يلقون الرعب في قلوب المذنبين أتباع ḥtp s3ḫw.s وهم التماسيح سوبك الذين يسكنون المياه، وحتب–س–خو–س والتي يعني اسمها التي تحمي عندما ترضى فسرها النص بعين رع **و**اللهب الذي يتبع اوزير وتحرق أرواح اعدائه وربما كانت سخمت، يشير اسم "اللهب" نسرت [1] إلى الهة فى هيئة الحية ويعنى (النارية) وكتبت الكلمة بمخصص الثعبان. حيث أطلق على النار واللهب عدة مسميات منها «نسر» و تشير الكلمة فى معناها على وجه الخصوص للنار الخارجة من ثعبان الصل. والتى ينفثها الثعبان ضد الأعداء سواء من فمه أو عينه (TB149) و ظهرت في كتاب الموتى وكتاب ماهو موجود فى العالم الاخر وكتاب البوابات وعرفت كإلهة للنار وشاع اسم هذه الالهة منذ الدولة القديمة واستمر حتى العصر اليونانى، والاسم يشير إلى الهة فى هيئة الحية ويعنى (النارية) كما تشير الى النار المنبعثة من عين إله الشمس، وبالتالى عين حورس، وأيضاً ما تحدثه لدغة الحية أو بمعنى أصح الدور الذى يقوم به ثعبان الصل على جبين الملك اذ ان القوة الخاصة للحية قد استمدتها من جوهر الألوهية التى ظهرت من خلال عين الشمس النارية، وشبهت نسرت بسخمت. وارتبطت بالـ پر– نسر (بيت النار) مقصورة مصر السفلى فى مدينة (به) وكان يتم فيها جزء من شعائر التتويج وهو أيضاً مكان اقامة الالهة نسرت.ا ي ماهي الا ثعبان الصل – الالهة الأولى فى پر – نسر [2].

<u>الأرواح السبعة 3ḫw 7 حاشية (سبا) انوبيس (A13 e)</u>

ذكروا في نصوص التوابيت (**CT IV 268/9a –270/1c**) وكانوا يقودهم انوبيس نفسه[3]، وهم جزء من" محكمة أوزير"، التي تضم أبناء حورس الأربعة برئاسة أنوبيس .

و يبدو أن رقم 7 كان رقم مقدس ورمز يدل على الإتقان، والفعالية، والاكتمال لدى العقيدة المصرية وعرف *sfḫ*والتي ربما تحولت بعد ذلك الى سبع، بعد استبدال حرف *f* بالباء وحرف بـ *ḫ* العين.

فهناك الثور والبقرات السبع اللاتي تستقبلن المتوفى في العالم الآخر، والعقارب السبعة وكانت تحمي ايزيس في رحلة البحث عن زوجها، والجنيات أو الحتحورات السبع اللاتي يعلن مصير المولود الجديد والآلهة السبعة في تعويذة تأسيس الأرض الى جانب العطور أو الزيوت السبع المقدسة. وفي الطب

---

[1] Lapp, G. (2006), 214

[2] ثناء الرشيدي ،1989. ص 139–143.

[3] Heerma 1978;id., 77; id; (1982),25.

هناك سبع من الحبوب والحجارة لعلاج مرض معين. وفي مجال السحر هناك السبع عقد التي تلعب دور تميمة معينة وتعقد على سبع من الحجارة وسبع من الذهب وسبع من لفائف الكتان[1].

ظهر منذ عصر الرعامسة، وبصفة خاصة في عهد أسرة 21، في مناظر بعض البرديات، كيانات من المعاقبين مصحوبة أحيانا بنص مرتبط بالاعتراف السلبي وظهر أيضا في بردية آني، منظر الفصل 194 أنوبيس مع سبعة كيانات أو أكثر يدعون الآخو، يمسكون الصولجانات تشبه الثعابين، وأحيانا ريشة أو علامة العنخ تمثل هذه الكيانات الأرواح السبعة وهم جزء من" محكمة أوزير" التي تضم أبناء حورس الأربعة وبرئاسة أنوبيس. كما ظهروا أيضا في النصوص السحرية ومعابد من عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر[2].

ظهر من خلال مناظر مقبرة مرنبتاح التي صور بها مجموعة من آلهة (3ḫw 7) المماثلة لما في التعويذة(BD17) دور الآخو السبعة كحماة قبر أوزوريس، وهم هنا يرتبطون بالبئر أو قبر سكر، وبالتالي يمكن أن يراهم أوزير ويكون عليهم الحفاظ على البقاء واستمرار "إقامة المتوفى في هذا القبر، كما ترتبط هذه الآلهة بمكان التحنيط، ويمكن ان تكون غرفة البئر ممثلة لمكان التحنيط، الذي يتم فيه جنازة المومياء مرة أخرى رمزياً[3].

ظهر الآخو أيضا في النصوص السحرية ومعابد من عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر. وارتبطوا بالاعتراف السلبي في الفصل 125 وصوروا، يمسكون صولجانات تشبه الثعابين، وأحيانا الريشة وعلامة العنخ [4].ذكرت اسماؤهم في نهاية الفقرة (S20) من التعويذة 17 وصوروا في منظر A13e (شكل 34) وصوروا في بردية آني فوق كل منهم اسمه ومنهم :

الجزارين

تشير الفقرات من (32 –S23) إلى العديد من الآلهة والكيانات الغريبة، من حراس البوابات والجزارين وآلهة المواقد والمراجل، ويطلب المتوفى من الآلهة المختلفة النجاة منهم ومن سكاكينهم المؤلمة وأصابعهم المدببة والمواقد والمراجل أو الغلايات القائمين عليها، وتتداخل هيئات وصفات ووظائف كل منهم، ويقوم كل منهم بأكثر من دور ويرتبط بأكثر من إله (مقارنة بنصوص مختلفة للتعويذة من عدة برديات). وقد صور بعضهم في مناظر التعويذة 17 مثل (B1c,B3a–b,B4).

[1] Seth K., (1916.) 20, 33-36,
[2] Lucarelli, R..(2005)205.
[3] Waitkus, W. (1987) . 78
[4] Lucarelli, R..(2005)210

منظر B1c

يصور كلا من: حورس برأسان، "حورس، الأقدم، الرئيسي في ليتبوليس" حور، "جحوتي"، "نفرتم"، سوبد" صقر (يختلف ظهورهم وترتيبهم من بردية لأخرى).

يبدأ الجزء الثاني من الفقرة (S23) من بدعوة المتوفى من رع بانقاذه من " الإله ذو الأشكال الغامضة الذي يمثل ذراعاه حاجبي الميزان". وقد ذكرت العديد من الآلهة والكيانات التي تقوم بهذا الدور مثل شسمو وعبب "ذو الرأس الواحدة" وحور " ذو الرأسين وحور العظيم في ليتوبوليس (خم) وجحوتي، ونفرتم ابن باستت، وسوبد، والذين مثل بعضهم في منظر (B1c)، وربما أن هؤلاء الآلهة هنا ارتبطوا مع" الإله غامض الشكل والذي حاجبيه هما ذراعي الميزان (في) ليلة الحساب العنيفة.

أو ان هذه الآلهة تحل محل شسمو في تعذيب المذنبين أعداء أوزير وتشكل هذه اللآلهة القضاة في قاعة المحكمة(*d3d3t*) والذين يدفعون أذى الأعداء عن أوزير[1].

in-ꜥ.f pw: غالبا يأخذ مخصص اله جالس[2]، مما يشير الى انه قصد به إله وليس فعل يرفع. وقد ترجم *in-ꜥ.f* بمعنى "الذي يحضر ذراعه"، أو "الذي يرفع ذراعه" أو "الذي يمد ذراعيه"، كما يقرأ احيانا *in di .f* الذي يمنح، او"الذي يمنح عطاياه". ويربما يرتبط بالإله ذو الشكل الخفي وحاجبيه يمثلان ذراعي الميزان في ليلة السارقين(CT335)، وانه يصنع الروابط او الحبال على المذنبين لتقيدهم في كتلة المذبح الخاصة به ثم يقوم بتقطيعهم فيها. كما ذكر انه يصنع الحبال للمذنبين لتقيدهم في حجر المذبح الخاص به، ويقوم بقتلهم وتقطيعهم جميعا فيها. ويترجم اسمه احيانا بمعنى الآسر باعتباره مقيد للأعداء والمذنبين في العالم الآخر وأنه يستخدم ذراعه في تقييد أعداء المتوفى (CT 537)، وهو احد القضاة الـ 42 و يرتبط باعلان البراءة رقم 42. التي تقوم برفع ذراعها لمنع ذبذبة الميزان، وربما يكون احد المعبودات التي تساعد في عملية وزن قلب المتوفى، مثل انوبيس وحورس وجحوتي، والتي تقوم برفع ذراعيها لمنع ذبذبة الميزان[3]. ارتبط بالإله أنوبيس ايضا " الإله ذو الأشكال الغامضة الذي يمثل ذراعاه حاجبي الميزان"(CT,I,196d)[4].

M33-it.f / M33-int.f: صور بهيئة آدمية ويعني اسمه "الذي يرى ما يحضره او الذي يرى ما يسلبه، وذكر في احد نسخ التعويذة 17 بانه: "الذي يرى الليل ومحضر النهار وقد يكون المعبود الذي ورد ذكره في نصوص الساعة الثالثة من كتاب الإيميدوات ولقب بـ"الذي يسرق الليل"[5] .

---

[1] أحمد محمد مكاوى، ( )2007. ص 67.

[2] Lapp, (2006), p 212-213.

[3] رضوى رمضان صالح، (2014). ص 180، 245.راجع : .Schott,E., (1992)

[4] ماجدة جاد ،(2002)،ص 401.

[5] رضوى رمضان صالح، (2014). ص 215

شمسو *Šsmw*: وصف في نصوص التعويذة 17:" الذي يصطاد بالشبكة الخطاة ليحملهم الى ساحته، ساحة الذبح، الذي يقطع القلوب، الذي يقيد المذنبين لمذبحه (ليقطع أرواحهم)، الذي يقطع الأرواح، من هو؟ إنه شسمو: إنه المشوه الخاص بأوزير" (جزار أوزير).

ذكر النص *Šsmw pw si3ty pw n Wsir* [1] وقد فسرت هذا العبارة عدة تفسيرات منها: خادم العذاب الخاص بأوزير، جلاد أوزير، دجال أوزير، القائم على الأذى لدى اوزير وأغلب التفسيرات تترجمها "ساحق أوزير" وذلك على أساس ان شمسو يقوم بسحق وهرس الأعداء في معصرته ليتدفق منهم الدم. ويعتقد انها تشير الى "المشوه الخاص بأوزير". يرجع خوف المتوفى من المعبود شمسو الذي يدخل في زمرة الآلهة المرتبطة بالمذبح وبأوزير وبالمحاكمة في محكمة الموتى، حيث يقام المذبح بالقرب من قاعة المحكمة الخاصة بأوزير. الى دور شمسو بمعاقبة الأشرار والمذنبين بعدة وسائل تمثلت في القيود التي يقيد بها المذنبين بمذبحه تمهيدا لتقطيعهم ويعتبر الربط بالقيود وسيلة لحرمانهم من حريتهم. فضلا عن المراجل والقيود والقدور التي يطهو فيها هؤلاء المذنبين بحرقهم داخلها . علاوة على السكاكين التي يقطع بها أجسامهم ورؤوسهم والشبكة التي لا يرجو المتوفى أن يسقط فيها، والمذبح الذي يقطع عليه المدانين والمذنبين ومعصرته التي استخدمت كأداة لعصر رؤوس المذنبين. كانت روح المتوفى هي أكثر مكونات جسده عرضة لخطر التقطيع على المذبح ومن ثم فنائه والقضاء على كينونته، لذلك صيغت العديد من التعاويذ التي تحول دون وقوع روح المتوفى تحت طائلة المذبح والقائمين عليه مثل شمسو وغيره[2].

نفرتم: صور في مناظر التعويذة 17 ضمن الجزارين وربما يرتبط ذلك بدوره كاحد قضاة محكمة الموتى القاضي 34 وارتبط بالإعتراف السلبي رقم 34حيث يعلن المتوفى براءته من الإثم والفعل السيء ومن اهانة الملك. ونصب في بعض الأحيان رئيسا لمحكمة الموتى، وخولت له سلطة مجازاة المتوفى بالثواب والعقاب، وارتبط ببمعاقبة المذنبين وتقطيع اوصالهم في المذبح، بينا ينال المبرؤون البعث من جديد برفقته كماجاء في الفصل 178 من كتاب الموتى، لعب نفرتم دورا هاما في العالم الآخر، اتخذ ألقاب مثل (*ḥk3- ḏt*) حاكم الأبدية و (*Nb-(r)-nḥḥ*) سيد الخلود. ارتبط نفرتم عامة بالإله رع و بنشأة الكون[3]، فقد بزغ من زهرة اللوتس التي نبتت في المياه الأزلية وكان نفرتم يجلس فوقها في هيئة طفل، وبخروجه امتلأ الكون بالنور وانتهى الظلام والفوضى. وكانت منف مركز عبادته الرئيسية. مثل في اغلب الأحيان في هيئة بشرية يعلو رأسه زهرة اللوتس أو ريشتان عاليتان او الاثنين معا[4].

---

[1] تكتب : si3ty أو sidy . راجع :.Lapp,(2006) p 217

[2] احمد مكاوي ، (2007)، ص 51، 66-67

[3] Bonnet, H., “Nefertem” in: RÄRG, P508-510.

[4] رضوى رمضان صالح، (2014)، ص 148-231،150-232.

حور ذو الرأسين: واحدة تحمل فعل الحق، والأخرى الشر. ومن الغريب أن كلا الرأسين تحملان ريشة الـm3ct. ولكن يبدو أن 'حور الأفعال الشريرة هو عمل العدل أيضا. حيث يُمنح لأولئك الذين اذنبوا في حق أنفسهم بارتكاب الأفعال الخاطئة، وذلك فقا للتفسير في النص (يعاقبهم). وربما يمثل الرأسان حور وست، وعرفا بزوج الآلهة (*Snwy*)، وغالبا يشار إليهما دون ذكر أسمائهم بـ: الإلهان وهما الرجلان، والمقاتلان، وهما السيدان، والشريكان. وطبقا للأسطورة فهما ليسو توأمين، فالإله ست هو عم حور ، ولكن مصطلح (*Snwy*) (الأخوان)استخدم بمعنى واسع، وربما معناه لا يزيد عن صلة عائلية، وقد ظهرت احدى هذه الهيئة ف كتاب ماهو موجود في العالم الآخر (*Imy-dw3t*) كإله برأسين : رأس حور في الجانب الأيسر ورأس ست في الجانب الأيمن[1].

السارق: أو كتب بمخصص اله جالس [2]وربما قصد به ست، سارق الأرواح، الذي يسكن الظلام ويعيش على الموتى، حيث ذكرته احدى نسخ التعويذة 17: الإله الكبير الذي يسرق الأرواح، الذي يبتلع العفونة (الذي يحيا على الأشياء العفنة، حارس الليل والظلام، المقيم في سكر، ساكن الظلمات، إنه من يخشاه الموتى (المتعبون)، ست ثور التضحيات الكبير (الثور العظيم) – روح جب[3]. وقد ذكر في بردية آني :" الذي يقبض الأرواح ويلتقف القلوب". وبالرغم ان المتوفى يخشاه فانه يلعب دورا في حماية اوزير حيث يحميه في الليل والظلام كما انه يلتهم قلوب الخطاة التي قد تتعفن وتتسبب في رائحة كريهة وأذى لوزير والموتى في هذه الأماكن. كما ذكر في النص الذي يقيد الآثمين عند حجر ذبحه (من يصطاد بالانشوطة الخطاة ليحملهم الى ساحة الذبح، ويقطع ارواحهم) حيث تقطع الأرواح.

من المحتمل أيضا أن يكون احد القردة الشرسة التي تعاقب المذنبين في العالم الآخر ووصف بسارق القلوب (*ḫnp- ḥ3tyw*) "[4]، وربما يكون *B3B3* نفسه الذي يعيش على قتل البشر وانتزاع اجسادهم. وربما يكون هو (*Wnm-bsk*) ملتهم الأحشاء وهو كائن شرس يقوم بتهديد وتخويف المتوفى بابتلاع أحشائه وانتزاع جزء منها وهو القلب مصدر النية والضمير وما يحمله من أفكار يجازى عليها بالثواب والعقاب في الآخرة. وهو احد القضاة الأربعين بمحكمة الموتى[5].

---

[1] Mofida El-Weshahy, (2009), 230.
[2] Lapp, G. (2006), 212.
[3] زكية طبوزادة ، 2003، ص 56.
[4] Allen ,T, (1974). 31
[5] رضوى رمضان صالح، (2014) ، ص 205.

منظر B1e

آلهة بهيئة مومياء جالسة. يصور احيانا بينهم اوزير جحوتي، صوروا في بعض المناظر يحملون سكين. اشتق منظرB1e من الفقرة "عرفت الذباحين (الجزارين) أتباع اوزير". لذا صور اوزير منظر(B1d) يتبعه الألوهيات الثلاث، وربما ذكر اثنين منهم بأنهم انوبيس وحور الذي ظهرت جبهته بدون عينان (والذي يعتقد انه يرتبط بالهيئة التالية).

فقد شاع في برديات عصر الانتقال الثالث تصوير كائن غير معتاد له جسم مستطيل وقمة دائرية، أو مخروطي له أطراف آدمية بدون رأس له عينان كبيرتان محدقتان ويحيط بجسده من الوسط تقريبا حزام . ظهر غالبا مزين بعصابة الرأس فوق العينين أو أسفلها، وربما هو الذي والذي ذكر في النص (***mḏd***) ، : أنا أعلم أن اسم هذا ***(mḏd)*** الذي هو معهم في بيت أوزير، الذي يطلق اللهب بعينه دون أن يرى، الذي يطوف السماء بلهب فمه، الذي يعلن بالفيضان حين يراه. ((الذي يحرق بنظره دون ان يرى، الذي تخرج قذئف اللهب منن فمه وهو يلف أركان السماء، والذي يعلن عن الفيضان قبل وصوله)). من الواضح أن الدور الخفي لهذا الكائن ادى الى تصويره بطريقة غريبة.

اقترنت هذه الهيئة غالبا بمنظر حور ذو الرأسين، وإله آخر برأس نسر(B1c) ( )، وربما يمثل أحد الجزارين. ويرىMildde أنه لا ينتمي إليهم، وأنهم ليسوا مجموعة واحدة[1]. ويؤيد Mosher رأي Budg بالنسبة لهوية هذا الكائن على أنه حورس الذي جبهته بدون أعين *ḥr m- ḫnty -n-ꜥirty*[2].ويرى Niwinisk أنه اله ظهر في نصوص الأهرام بمخصص صقر[3].

اختلفت الآراء بشأن ترجمة *mḏd* ، فتترجم احيانا بـ" المبتز"؟ الذي يبتز الآخرين تحت التهديد، ويعتقد انه يشير الى النجم الذي يشير بزوغه ولمعانه الى قرب مجي الفيضان؟ كما ترجمت الكلمة بـ" العصار" وهي احدى صفات شسمو التي يعاقب بها الأشرار والذي يرتبط ايضا بأوزير أي يعتبر اشارة خفية لشمسو، ويترجم الاسم ايضا " الساحق" و"الضارب"، و" المصيب" (الهدف بسداد)[4].

وأخيرا فربما هو احد حراس بيت أوزير الذي يوجد بحقل الإيارو وله العديد من البوابات تصل الى 21 بوابة يقف بكل بوابة حارس يقوم بحمايتها، و(بيت أوزير) في أرض الآخو التي يحصل منها المتوفى على غذائه، ويعتبر هدف لرحلة المتوفى في العالم الآخر حيث يرغب ان يكون كاهنا او طبيبا حتى يستطيع رؤيته[5]. ظهر الـ ***Madjed*** في9 برديات، 6 منهم في سياق نص التعويذة 17.

---

[1] Milde, (1991)44.
[2] Mosher,M.(1990),159.
[3] Niviniski,(1989) 122 ; WB II, 192
[4] احمد مكاوي،(2007)، 67-68.انظر ايضا : Leitz, LÄGG, III, 476.; R. Köhler, Kapital 17 Tb.in: *GOF* *10*(1979),p227,n.4
[5] ماجدة جاد ، 2002، ص 355-358.

منظر B3a-b

ألوهية برأس كلب وحواجب انسان وأمامه اله جالس برأس انسان

يقترن المنظر بالفقرة التي تصف بحث المتوفى عن الحماية من الجني المرعب "الذي له وجه كلب وحواجبه كحواجب الرجل"، ربما يكون الإله الآدمي شكل آخر له كحارس لبوابة الغرب وهناك العديد من الفقرات في البرديات المختلفة التي تصف الاله ذو رأس الكلب، والذي حمل عدة صفات مثل :" الإله الذي يحمي البحيرة – الذي يلتهم الجثث– الذي ينزع القلوب– الذي ينشر الرائحة الكريهة دون أن يراه احد – مبتلع الملايين).

وقد ساوى كل من Millde وMosher الاله ذو رأس الكلب بأنوبيس والإله الآخر بحورس بدون عين في جبهته[1]. ويعتقد أن هذا الإله هو أحد القردة (القرد الميمون الزيتوني) المسئولة عن بحيرة اللهب التي تعاقب المذنبين وتبتلع الجثث وتسيطر على القلوب وتحيا على سفك الدماء، وصفته المميزة هي رأس كلب وحواجب آدمية، وعرف هذا النوع من القردة باسم cnr وارتبط بانوبيس ربما لتشابه هيئته(رأس الكلب) به. ارتبط هذا الإله أيضا بأوزير فهو قلب أوزير الذي يلتهم كل المذبوحين[2]. وهو ضمن ما سمي بالجزارين الذين يحمون بحيرة اللهب. والذي ذكر في نص التعويذة17 هنا: "سيد الرعب المهيمن على الأرضين، سيد التعطش للدماء، الذي يجعل المذابح تزدهر الذي يحيا على الأحشاء من هو إنه قلب أوزير، أنه من يتغذى على كل شيء مذبوح (جثث الأعداء أو الموتى أو الأشرار) الذي أعطى تاج wrrt وسعادة القلب في اهناسيا إنه أوزير. وربما يرتبط أيضا بالإله "حري شاف" الذي ذكر في التعويذة (CT420) من متون التوابيت:" الإله حري شاف.. سيد اهناسيا ... سيد التعطش للدماء، الذي يجعل المذابح تزدهر[3].

وربما تشبه هاتان الهيئتان الألوهيات التي صورت على تابوت خنسو (JE 27302 (CG 47745) ، وتابوت سنجم (JE27301) ويشبه حراس البوابات في التعويذتين (145-146) . حيث صور ألوهيتين يجلسان أمام بوابة احداهما بهيئة آدمية والأخرى برأس كلب (شكل 22 ب)

[1] Mosher, (1990) 186, Millde, (1991) 33.

[2] غادة بهنساوي، 2006 ، ص269،263،187،17.

[3] ماجدة جاد، (2002)، ص 401-402.

منظر B4

منظر لإلوهية برأس كلب أو برأس تمساح يحمل سكيناً، ويقف أمام مذبح أو شعلة أو مائدة قرابين وصف بـ" سيد الرعب، سيد الأرضين، سيد الدماء، الذي يتغذى على (أضحية المذبح)،الذي يعيش على الأحشاء. و يمثل ما جاء في الفقرة *ntr pwy nty hr.f m tzm*

تؤكد السكاكين التي يحملها الصفات المخيفة(المروعة) والسيئة لشخصيته، والذي عرف بـ **Baba**، ويمثل في المقام الأول قرد البابون، وبما أن النص يشير لإله بوجه كلب، فمن الأفضل تعريفه بقرد الميمون، الذي يمكن أن يطابق الكائن ذا وجه الكلب. صور باباي في العصر المتأخر، دائما كإله بهيئة آدمية يرتدي التاج الأبيض مع المنشة المرفقة الجزء الخلفي منه[1].

عرف ***b3bj*** في نصوص الأهرام وكتاب الموتى والعصر المتأخر كأحد الآلهة المعادية للموتى والمعبودات، ذكر بابي في PT كحارس قوي للسماء .وارتبطت قوة الإله مباشرة بقوته الجنسية والعدوانية، بحيث يقال لقضيبه أنه المزلاج الذي يتم من خلاله فتح السماء أو غلقها، ويقال له أيضا أن يكون سارية اقارب رحلة العالم الآخر. يمثل سلوك الإله هو في كثير من الأحيان يكون عدواني جامح . ويقال إنه يعيش على أحشاء الإنسان والقتل دون تردد. ويندمج احيانا مع الإله ست اله الفوضى والتدمير. تسعى المتوفى لتصبح تحديدها مع بابي في عملية التحول إلى ابنه الأبدي أوزوريس[2].

ورد ذكر بابي في الفقرة (1349) من متون الأهرام فيذكر النص وصف المعبود بأنه أحمر الأذن أرجواني المؤخرة. وتذكر التعويذة (548) من متون الأهرام ان بابي جاء الوجود من قضيب رع. وتؤكد الفقرة (560) انه ابن رع، وفي التعويذة 576 من متون التوابيت يذكر المتوفى ان عضوه الذكري هو بابي. تشير التعويذة 668 من متون التوابيت ان بابي هو ثور القردة، يخاف منه الناس ويرتعدون منه، ومن يراه لن يعيش، وأن المتوفى يرغب في التحول البابي في العالم الآخر ليتمتع بالقوة وترتعد منه النجوم.

ذكرت التعويذة (674) متون التوابيت أن المتوفى لن يمشي مقلوبا في الغرب لأنه يتحول الى بابي ، كما يخاطب المتوفى في التعويذة 125 من كتاب الموتى من في قاعة العدالة راجيا منهم أن ينقذوه من بابي الذي يحيا على الأحشاء.في يوم الحساب العظيم هذا[3].

كان البابي احد هيئات الخصوبة ربما لارتباطه بقضيب رع ، وأصبح ينظم ساعات الليل في الجبانة، (وهي الأبراج التي تتحكم في الأوقات)[4].

---

[1] Millde, (1991) 39.

[2] Wilkinson R,, (2005) 196.

[3] غادة بهنساوي ، 2006، ص 287–289 ،ص 292 – 293

[4] Derchain, P. (1963.) 22-25

يصور منظر بردية (**Leiden_ T4**) وترجع للأسرة العشرين، شكل(1-أ)، أغلب هذه الكيانات المذكورة اعلاه، حيث تظهر أربعة آلهة وجوههم غير واضحة ماعدا اوزير، وخلفه إله يعلو رأسه أربع ريشات ربما نفرتم الذي، وخلفه اله جالس يظهر جزء من الريشة التي تعلو رأسه ربما سوبد، ويتقدمهم اله جالس يعلو رأسه قرص الشمس ووجهه غير واضح، ويمسك كل منهم علامة الحياة وأمام كل منهم حامل عليه اناء وفوقه زهرة لوتس وأمام هذه الآلهة المتوفى راكعا في وضع تعبد وخلفه زوجته ممسكة السيستروم. والمنظر ثاني مثل حورس ذو الريشتين وخلفه إله في هيئة طفل عاريا ذو رأس صلعاء ومشوه الأعضاء بأرجل مقوسة وبطن منتفخة وظهر بارز، ممسكا بسكين وربما يمثل الباتك[1] ، وأمام حورس ذو الريشتين اله بالتاج الأبيض، ممسكا سكين(ربما أوزير أو باباي)، وأمامه حيتان احداهما بالتاج المزدوج. ثم اله براس كلب امام بحيرة اللهب. الى جانب العديد من الهيئات الأخرى. (ربما كانت مناظر هذه البردية تعد مرحلة انتقال بين منظر التعويذة في الأسرة التاسعة عشر والأسرة 21 وما بعدها لما تحتوي من هيئات غريبة ظهرت بعد ذلك).

[1] ألوهية ذات طبيعة خيرة و نافعة بالرغم من هيئته المرعبة تساعد الناس وخاصة الأطفال وتقوم بالحماية ضد الثعابين وقوى الشر والأمراض، وربما يمثل شكلا من أشكال الطفل الشمسي المنتصر ، حيث ظهر مصاحبا لرموز الشمس مثل الجعران وثعبان الكوبرا. (ربما يفسر ذلك وجود حيتا الكوبرا في المنظر). عزة فاروق، الإله بس ودوره في الديانة المصرية.القاهرة 2006،ص 77-78. للمزيد هن الباتاك انظر: Spiegelberg, (1925), 8-11,

منظر A14 a

يصور المنظر التقاء أو احتضان أوزير ورع في جدو أو منديس، ويعتبر اتحاداهما احد الأشكال الأكثر إثارة للاهتمام والمعقدة في الديانة المصرية. ظهرت منذ نصوص الأهرام تلميحات تشير إلى أن أوزير ورع يكمل كل منهما الآخر في تسهيل صعود الملك إلى العالم الآخر[1]. والتعبير الاوضح، الذي يظهر العلاقة بين الإلهين يصف أوزوريس بالأفق الذي يظهر فيه رع، ويعتبر دور رع في نصوص الأهرام مشترك بين أوزير وحور، وكلاهما أوزير ورع نموذج أولي للآخ[2].

ذكرت نصوص التوابيت (CT IV,276-81) أن با رع وبا أوزير تتقابلان في منديس ويصير الإثنان جسدا واحدا وهناك تصبحان"البا المتحدة" التي تتكلم بفم واحد[3]. وفي تعويذة(CT I, 78) من متون التوابيت، تتحدث الروح المبرأة كما أنها أوزير فلان (المتوفى): " الإله العظيم الذي في هليوبوليس والذي باهه في جدو. ويعتقد أن الإله العظيم في هليوبوليس هو رع، وباهه التي في جدو هي البا المتحدة *b3w* رع وأوزير[4]. والتي ذكرت في التعويذة(CT335) ونقلت بعد ذلك إلى التعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى.

يشير النص الى أن لقاء أو اندماج رع وأوزير أسفر في خلق با– (روح) مزدوجة (*b3.wy*)، ف"التقاء" الآلهة يحدث من خلال الاحتضان الخاص بهم (*ḥtp*). وكما جاء في التعويذة 17 يمثل الإلهين الوظائف التكميلية لبعضهما البعض زمنيا ومكانيا ف"رع" هو dw3w، الفجر، في حين أوزير ينتمي إلى الليل. كما يجسد أوزير الغرب ورع الشرق. ويجسد أوزير الأرض ورع السماء"جسدك يحي في بوزيريس، بينما باهك تحي في السماء طوال الوقت (كل يوم)، وبالتالي ربط بين الأرض (المتمثلة في بوزيريس) و(السماء). إن أساس هذا الاندماج هو إقامة التوازن بين كل من الضوء والظلام ليلا ونهار، وتتمثل بطريقة طبيعية عن طريق النجوم والشمس والقمر، والسماء والعالم السفلي[5].

عندما يتم دمج البا مع إله (أو آلهة)، فربما يكون من الأفضل اعتبارها مظهر من مظاهر قوة الإله (أو الآلهة)، فالإله يتصل عن طريق *b3* بكائنات أخرى (الآلهة والحيوانات والنجوم، وكائنات غير حية)، ويعبر فيهم عن نفسه[6]. لذا يعتبر دمج رع _ واوزير واستخدام البا لتعزيز العلاقة بينهما لجعل "با" كل منها قادرة على التحرك داخل الأخرى، "با أوزير" تصعد الى السماء و"با رع العظيمة" تدخل العالم السفلي، عالم أوزير. فالبا في نصوص كتاب الآخرة، أحيانا تعادل الإله، وتعني الإله في حالة قوته، "رع هو" البا العظيمة" أوزير هو" البا[7].

---

[1] Spiegel, J.(1975) 130-159.
[2] Du Quesne, T. (2006) 23-24.
[3] اريك هورننج، 1995 ص 90–91
[4] Žabkar , L. ((1968)36
[5] J.Spiegel, (1975)130.
[6] Žabkar, L. (1975) 589.
[7] Žabkar , L. (1968) 38.

وفي هذا السياق تم دمج أوزير مع قوة رع المتجددة التي تتجلى في B3 الإله، أي تتوحد الآلهة في هيئة" البا المزدوجة أو الروح الغامضة. " ليس كونيا فقط، ولكن زمنيا(مؤقتاً) [1]. تشبه علاقة با رع وبا اوزير بالعلاقة بين المتوفى وجسده لتجسد القدرة على الحركة في العالم الاخر[2].

يمثل منظر با رع وبا أوزير لقاء إله الشمس مع جسده، أي يصبح اله الشمس كأوزير يباشر وظيفة وطبيعة وهيئة الإله وينال رع مثل الموتى من البشر في العالم الآخر صفة التبجيل[3]. لهذا ينسب Westendorf إلى أوزير دور الإله الذي تقضي الشمس في جسده الليل وتتجدد بخروجه منها عند الفجر[4]. أي ان اله الشمس في انتقاله اليومي الى عالم الموتى يجب أن يصبح أوزير ويتحد معه لأنه يموت ويظهر في العالم الاخر كجثة، ويصبح كلاهما جسدا واحدا ويستطيعا ان يتكلما بفم واحد. ان اوزير يبدو فعلا انه يندمج في رع ويصبح شمس الليل الذي يوقظ سكان العالم الآخر من رقاد الموت، الا ان هذا الاتحاد لا يدوم طويلا فالشمس يجب ان تشرق عند الفجر في الأفق الشرقي ويتحرر رب الشمس من قيود الموت[5]. وربما لذلك صور المنظر في التعويذة 17 ليساعد المتوفى على التحرر من قيود الموت ومواصلة رحلته في العالم الآخر حيث يأتي بعد هذا المنظر منظر A15 وفيه يقوم رع في هيئة القط بذبح اعداءه، لتشرق الشمس عند الفجر ويقوم المتوفى (رع) باستكمال رحلته في قارب الشمس وهو المنظر التالي في التعويذة.

ذكر هذا الحدث (اندماج رع وأوزير) في أماكن أخرى: مثل (BD173): " يشهد حور احتضان "رع" و"وننفر". كما ذكر في نشيد الشمس (BD15)، حور المنقذ لوننفر، الذي يتساوى مع "رع كـ أوزير، وأوزير الذي كـ رع"، والعبارة تكررت في الفصل (BD180)، حيث تقول الروح المبرءة: لقد جعلت رع كأوزير وأوزير كرع. (وضعت (عينت) رع مكانه). وبالتالي تعلن الروح ليس مجرد مشاركتها في اتحاد الآلهين ولكن تدعي انها فعلت ذلك فعلا[6]. في الفصل(BD182)، ذكر أن: "الأرواح النشطة للإلهين العظيمين رع وأوزير متحدين في العالم الآخر[7]. كما ذكرت نصوص كتاب (الايميدوات) دمج كل من با رع و با أوزير وتذكر أن با إله الشمس تنضم لجسده أثناء رحلته الليلية، وذكر أوزير، أن اثني عشر إله من آلهة الساعة التاسعة "رفعت" له وجعلت له "البا الغامضة" تحط على جسده. ويشار إلى إله الشمس بـ "البا العظيمة" التي تدخل العالم السفلي، حيث باوات الآلهة والإلهات المرافقة له. عندما يدخل أوزير العالم السفلي، في شكل با ويرافق باوات، الآلهة والإلهات، والآخو هنا يدعو إله الشمس الباوات الغامضة لتحضر أوزير للإنضمام لـ (رع) في حاشيتة الذي هو نفسه أوزير[8].

---

[1] Du Quesne, T. 2006, p 28
[2] Du Quesne, T. 2006, p 27

[3] اريك هورننج 1995 ، ص 157.

[4] Westendorf, W. 1966.2ff.

[5] اريك هورننج 1995 ص 90-91

[6] Du Quesne, T. (2006)29-30.
[7] KOCH, K.(1993). 411.
[8] Žabkar, L.(1968) 38.

في نشيد أوزير على بردية (Louvre 3079) من العصر البطلمي، يتم استدعاء أوزير: ارتفع إلى السماء، وحد نفسك مع رع، يمنحك طاقم المركب المقدسة الدعاء. وفي نشيد آخر لأوزير على لوحة (Louvre C 268) اشير اليه كـ" با رع، وجسده مثل رع، عندما يشرق في الأرض المضيئة، انه يضع الضوء فوق الظلام." ومن الأدلة الأكثر اهمية بشأن ارتباط أوزير مع إله الشمس ما ورد على تمثال BM 24429 من الاسرة 25، ويشير النص إلى (رع حور آختي –اوزير– اتوم) كإله واحد: تلاوة من رع ور آختي، الإله العظيم، رب السماء، آتوم، رب الأراضين وأونو و أوزير وخنتي امنتي.[1]

من افضل المناظر التي تمثل التقاء أو احتضان الإلهين ما وصف في بعض المقابر الملكية من الأسرة التاسعة عشر، خاصة، مقبرة رمسيس الثاني في وادي الملوك ومقبرة زوجته نفرتاري، في وادي الملكات (QV66). وربما يكون هذا المنظر بديلا عن منظر A14 من مناظر التعويذة السابعة عشر والتي صورت في هذه المقبرة. يجسد المنظر فكرة اندماج رع بأوزير، بتصوير مومياء برأس كبش وعلى رأسه قرص الشمس بين ايزيس ونفتيس ونقش على جانبيه نص يوضح المنظر [2]:

Wsir htp m Rˁ / Rˁ pw htp m Wsir

أوزير، يستريح في رع (و) رع، يستريح في أوزير ".

ويعتقد أن النصين هنا ليسا متطابقان تماما، ويفترض وجود فروق في المعنى والمفهوم، وذلك من خلال تامل كيفية وطبيعة وضرورة واحتياج المعبودين رع وأوزير كل على حدة للإندماج والتوحد في الاخر، وقد كان احتياج رع للتوحد مع أوزير ليلا فقط وعبر عن دواعيه ودوافعه الفصل(BD180) ان رع يسكن (يستريح) *htp* في أوزير من خلال خاصيته كرب للموتى، وان أوزير لم يشكل لرع هنا أكثر من الجسد الذي يمكنه من الإنتقال الى العالم الآخر والتوافق مع طبيعته والظهور فيه، أي ان اندماجهما ذو طبيعة وقتية مرحلية تتوثق عراه في المساء بينما تعود مرة أخرى لإنفصام وبشكل يومي كل صباح مع كل طلوع جديد للشمس. كما ان التوحد مع رع والإندماج فيه بالنسبة لأوزير ضرورة ملحة تماما، فقد كان اتحادهما بالمساء هو العامل الرئيسي لتجديد فاعليته واستمرارية امداده بالطاقة الحيوية اللازمة لتجدد جسده، كما ان انتقال رع الى العالم الاخر كان بمثابة الضمان الأوحد لنقل النور واالضياء الى هذا النطاق المظلم. وكان اندماج اوزير في رع نهارا يضمن له البعث واستعادة الحياة مع شروق الشمس المتجدد، وبهذا يمثل هذا الإتحاد قهر للموت ورمز للخلود[3].

---

[1] S. El-Kholy, (,2009) 144,145.; G. GOYON, (1967) 100,Col. 110, 48, p. 146.
[2] Tarasenko. M., (2006). 90., Englund , 1989, 114-117.
[3] احمد عيسى ، (2001/2000)". ص 6-7

يقصد ب htp إندماج أو إتحاد الإلهين في طقسة سرية تهدف لإستمرار الحياة ويتم ذلك عن طريق الإحتضان[1]، وهذا الاحتضان مدلول صريح للحماية والبعث، وفي حالة إندماج رع بالجسد الأوزيري بواسطة احتضان بعضهما البعض لصبحا شيئا واحدا، هنا يمثل أوزير الجسد الذي يستريح فيه رع، ويصبح شمس المساء التي توقظ سكان العالم السفلي. فقد تغلغل ضوء الإله رع إلى جسد أوزير ومنه إلى جميع الموتى فأحياهم من جديد ومنحهم القوة لهزيمة الموت.

ونفس الصورة للروح المزدوجة للآلهة في دوات نراها على بردية (Paris 9 (Nat. W170-173)، من الأسرة 21، وفي مقبرة (TT335)[2]. وهناك مناظر أخرى تجسد هذا الاتحاد: مثل منظر على التابوت (Cairo JE.29706) الأسرة 21، صورت إلهتا الشرق والغرب تتعبدان إلى ألوهية في شكل الأوزيري للعمود ***dd*** . تابوت آخر من نفس الفترة، (Cairo CG. 6106)، أوزير (يمين) وآمون رع (يسار) بشكل مومياء أوزيرية تصحبها إيزيس. صور في ممر مقبرة رمسيس الرابع صورة للتكوين الشمسي المعتاد للآلهة الثلاثة، جسدت شمس النهار رع (قرص الشمس) وخبري، (جعران) وآتوم اله برأس الكبش، وإيزيس ونفتيس على كل جانب. وبالمثل، فإن صورة ربتي الشرق والغرب، والتي هي نسخة من التركيبات الشمسية، شاركت أوزير كما على التابوت (Cairo JE.29706). صورت في بعض الأحيان، وحدة العناصر الشمسية والأوزرية في شكل رمزي: عمود ***dd*** يحمل قرص الشمس فوقه. وهناك مثال لمثل هذا التركيب من مقبرة طيبة (TT213) الأسرة التاسعة عشرة[3].

صورت لقاء رع وأوزيريس في العالم السفلي في ابوصيرينا (بوزيريس) ، أو منديس(،). وتتشابه كتابة أسماء المدينتين، فحذف العلامات الصوتية في النص يجعل من الصعب تحديد أي منهم هو المقصود. ففي بردية آني (BM10470)على سبيل المثال، تتبع علامة *w* (G43). في هذه الحالة يقصد بها" بوزيريس *Dd.w*، وليس *Dd.t* مندس"، وهي الأكثر شيوعا في معظم البردبات. ومن الممكن أن نفترض أن المصريين ضمنوا، المعنى المقدس ليس فقط في الأساطير المحلية لهذه المدن، ولكن أيضا في رمزية عمودي *dd* في كتابة اسم "بوزيريس" و" مندس"، وفي منظر بردية آني، صورت با رع وبا أوزير على سطح القبر بين عمودي *dd* [4]. يعتبر *dd* رمز أوزير، ورمز الاستقرار وقوة التجدد. وربما ترمز هذه العلامة هنا الى الحماية المستمرة لتجديد الحياة. وذلك بواسطة قوة عمود الجد التي ترمز لقيامه أوزير،[5]، كما يلعب دورا هاما في قيامه وبعث رع في أفقه (أوزير)[6].

---

[1] Assmann., Litur. ,102.
[2] Tarasenko M..(2006). P 90.
[3] Tarasenko M..(2006). 91.; Niwiński, . (1987–1988,p 89-106, Fig8; Niwiński. 1996.T1, P59,Fig 39.
[4] Tarasenko M..(2006). 88-89.
[5] Muller, (1975). 1103.
[6] Radwan A, (1984) 823ff.

مندس حاليا تل الربع في الدلتا، كانت عاصمة الإقليم 16 من أقاليم الوجه البحري، وهي تسمية يونانية مختصرة لمدينة بر–با–نب جدت: وتعني بيت الكبش(*B3-nb ddt*) رب جدت وهو احد الآلهة الرئيسية التي شكلت ثالوث مندس: الإله الكبش(*B3 ddt*) ، وزوجته *Hatmehit* وطفلهما "حور با غرد" "حورس الطفل. كانت **حات– محيت** الربة الأصلية للمدينة،و حل محلها تدريجيا خلال الدولة القديمة[1]. وربما كان استخدام الكبش في كتابة كلمة *B3*، التي تعني الروح، دورا في ارتباط هذا الإله بروح أوزير، التي كانت "باهه" تعبد في مدينة Djedet، ومنذ الدولة الوسطى اعتبر هذا الكبش بمثابة مظهر من مظاهر رع– أوزوريس. في العصور المتأخرة توسعت هذه العلاقة واصبح تجسيدا لأرواح الآلهة الأربعة رع وشو وجب وأوزير وهو جانب أضاف لطبيعته الكثير من الأهمية [2].

بوزيريس: "بر أوزير" التى حرفها الإغريق إلى "بوزيريس"، وهى "أبوصيربنا" الحالية، عاصمة المقاطعة التاسعة بالدلتا. عرفت قديما بـ جدو *ḏdw* وعنجت *cnḏt* كان معبودها الأصلي الإله "عنجتى" ثم "احتل أوزير مكانه وأخذ عنه بعض مظاهره كريشتى التاج وعصا الراعى المعقوفة، وعرفت بعد ذلك بـ (*pr-Wsjrj(nb-Ḏdw*). وأعتبرت بمثابة "بيت أوزير" (بر–أوزير) ومدينة أوزير المقدسة فى الدلتا ومكان الخلق والبعث، وارتبطت بالرمز الخاص بأوزير، أى عمود" الجد". الذي يمثل الاستقرار (وكان يعتقد أنه العمود الفقري لأوزير وعرف أوزير فى هذه المدينة : "برب جد "[3].

وكان هناك ميل إلى التوفيق بين صور رع وأوزير في المناظر والنحت، لذا اكتسب رع "شكل المومياء "وأوزير" رأس الصقر "أو" فوقه الثعبان يحيط بقرص الشمس[4]". فقد اتخذ هذا الاتجاه في طريقة كتابة اسم أوزير، ففي فترة الرعامسة وما بعدها، يمكن كتابة اسمه مع العرش وقرص الشمس بدلا من الكتابة المعتادة[5] .

كتب اسم رع في بردية pSalt 825 وكتب اسم أوزير مع قرص الشمس، لتصبح "أوزير N والروح المبرأة تأخذ أيضا سمات رع. وفي كتاب التنفس، توصف الروح نفسها بأنه "رع عندما يستريح، وآتوم عندما ينام، وأوزير خنتي امنتي" وبالتالي يتمكن الفرد من السفر خلال جسم إلهة السماء ليصبح البا الحية[6].

وهناك ميل إلى التوفيق بين صور رع وأوزير في المصادر الكتابية (181و BD182) ويبدو أن هذا التلاقي ثابت في الكتابة نفسها، لذلك نجد منذ الأسرة الحادية والعشرين في النسخ الهيراطيقية لكتاب الموتى تغيرت طريقة كتابة اسم "أوزير "من ، الى حيث تضمن اسم الإله أوزير

---

[1] Redford,. 2001. 2002 376-377
[2] Wilkinson, R., (2005) 192
[3] LÄ I, Busiris, 883-884
[4] Tarasenko,M. ., (2006)90.
[5] Koch, K. (1993).411.
[6] Du Quesne, T. 2006, 31

علامة "الشمس⊙ بدلا من علامة العين[1] مثل بردية (Cairo JE 95838)، حيث كتب أوزير . وكذلك بردية (London BM 10054) ، والتي تكررت هذه الطريقة بها عدة مرات في نشيد أوزير وفي (BD141-142) ، استمرت هذه الكتابة في النصوص الهيروغليفية والهيراطيقية حتى العصور الرومانية، حيث أصبح استخدام علامة قرص الشمس في كتابة اسم أوزير سمة عادية من سمات الكتابة الهيراطيقية المتأخرة. وقد أشير إلى أن اختيار ⊙ في الهيراطيقية قد تكون مستمدة من علامة بؤبؤ العين ، الذي حل محل العين بأكملها للحصول على *ir* القيمة الصوتية ويؤيد هذا الرأي الكتابات المتكررة في النصوص الهيراطيقية المتأخرة من "أشكال ***irw*** "مع علامة البؤبؤ وربما كانت هذه الطريقة في كتابة اسم أوزير تتضمن إشارة متعمدة لرع، ليجعل منها رمزية كاملة توضح المعنى وهو اقتران الآلهين[2]. وربما يفسر ذلك تصوير "با" رع و"با" أوزير في البرديات منذ عصر الانتقال الثالث ولفائف المومياء بعد ذلك بهيئتي مومياء برأس صقر متقابلين[3]، بدلا من طائر البا في بردية آني. وربما يمثلوا "حورس الذي أنقذ والده "وحورس الذي لا توجد عيون في جبهته، فعندما تلتقى با رع وبا أوزير في مندس، وتحتضن كل منهما الأخرى يصبحا با واحدة، يسكن كل منهما الآخر، وقد تكون با رع وبا أوزير، أو با شو وبا تفنوت، أو" حورس الذي أنقذ والده "وحورس الذي لا توجد عيون في جبهته[4]. وهو ما عبر عنه في النص ب ***B3.wj=fj hrj-jb t3.wj=fj***

روحيه في طفليه "أو" الروحان،الساكنتان في نسلهما" وفسرت هذه العبارة في نهاية الفقرة بـ:

روحاه تحتضن ابناءه، هما با رع، وبا أوزير، انه با من فى شو، وبا من فى تفنوت، انهم روحاه الذين فى ***ddt*** (مندس).

وتوضح صياغة التعليق، أنه نشأ من اندماج با أوزير مع با رع، ما عرف بـ"الروح المزدوجة" ومع ذلك، يبدو أن اثنين من الارواح نتجت عن معانقة أوزير ورع تتسم بانها كائنات يجب أن تتحول مرة أخرى لاثنين من أحفاد (سلالة) هذا المخلوق، ويتم تعريفهم باعتبارهم ابناء اوزير، وهم حور المنتقم لابيه(حور ابن ايسة)، والإله السماوي حور مخني ايرتي، ويتوافق هذا السرد مع الفقرة التي تقول:" الروحان اللذان يسكنان في اثنين من ابنائهما" ويوضح هذا ما ذكر في نصوص الاهرام من صعود الملك المتوفى كاوزير بعد اتحاده باشعة الشمس كصقر للسماء[5]. هذا الى جانب شو وتفنوت الذين ذكروا في النص ايضا.

حور خنتي ايرتي أو مخنتي ايرتي أو خرتي انيرتي الذي ذكر في النص هو الإله الصقر في أو خم (أوسيم). عاصمة المقاطعة الثانية لمصر السفلى. والذي اندمج مع حورس (Hr wr , Hr s3 Ist)

---

[1] Tarasenko,M.(2006.) 90.

[2] Du Quesne, T. 2006, p31

[3] عن با رع وبا اوزير بهئة صقر انظر:

Junker,H. 1913. 58.

[4] Žabkar, L.1968 , 12

[5] Spiegel, J. (1975) 146.

حور ابن ايسة وحور وريث أوزير وعرش مصر. تمركز تقديس هذا الإله المحلي منذ الدولة القديمة، أساسا في مدينته، لم تعرف عبادته رواجا ملحوظا الا في العصر المتأخر [1].

ذكر مخنتي ايرتي مع الأخو السبعة وابناء حور كاحد أرباب العدالة. ذكر دوره الشمسي في السطر.52[2] (الفقرة المرتبطة بالمنظر)A14. وهو ذلك الذي له عينان أو ليس له عينان كما تدل على ذلك طريقة كتابة اسمه عينه اليمنى هي الشمس واليسرى هي القمر. إنه الإله الذي يرى أو الذي لا يرى حسبما تقتضيه الدورات النجمية اليومية والشهرية. وهو إله ذوطبيعة مزدوجة فهو الإله المبصر والإله الأعمى" ويشير الى الاستمرارية و التحول. فهذا الإله الذي يفقد ويحرم من عينه وقدرته على الابصار (بصره) خلال دورة الشمس المستمرة ، بغية استمرار الحصول عليها واكتسبها مرة أخرى من جديد[3]. حيث يدخل في الدورة الأبدية لليل والنهار، ويظهر بلا عيون، ويشبه بالشمس بعد انتصارها على الظلام (الليل والنهار، السماء المشرقة بعد السحب أو بعد خسوف القمر).اذ يدل فقدان البصر (العمى) واستعادته والتمايز الشديد بينهما على مرور واجتياز عين الإله العديد من المواقف والمحطات المختلفة بصورة متواصلة ومستمرة. يعبر هذا الإله عن ظاهرتين أساسيتين مزدوجتين ومتضادتين في الكون وهما الظلام والنور، ليرافق خنتي ايرتي دورة الوجود والعدم ويحيط بها[4]. وهو ما ربطه بهذه الفقرة من النص والمنظر حيث اتحاد الليل والنهار وتبادلهما وارتباطه بالدورة الكونية. وكان الاله في الدولة القديمة يعرف بـ Chenty–Irti (نادر Mchenty–Irti وليس Chenty–n–Irti) وظهرت الطبيعة المزدوجة لخنتي–ايرتي في اسمه، على الأقل منذ الدولة الحديثة باضافة حرف النفي "n"، لتصور الوقت الذي يكون فيه الإله أعمى. ((M)Chenty–Irti و (M)Chenty–n–Irti)) ويمكن أن يشير وجود كلا من الشكلين بجانب بعضهما الى نشاط انتقال وتحول العين، من خلال (المخصص) أو حرف النفي n، حيث يمثل خنتي ايرتي صراحة "عين الإله". وغالبا ما يتم تجنب ذكر الجانب السلبي له من خلال تجنب كتابة حرف النفي n[5]. وقد فسر اسمه بمعاني مختلفة منها "حاد العينين"[6]. ظهر خنتي ايرتي" في كتاب الكهوف" في القسم 4، 1، صف3، يقول رع لحورخنتي ايرتي (أيها النمس، رب التحولات في*العالم الآخر أنت لديك (أعطيت)عينان ، بهذا أنت ترى بهم. أنا أنير جسمك بقرص الشمس الخاص بي .. المسمى "عين الإله" (المشابه) ل Mchenty–n irtj, h3rw. بالإضافة إلى ذكره في نص كوم امبو خنتي ن ايرتي عندما تكون الشمس والقمر..(عيناه) في وجهه. هنا انه تم اعطائه كلا من الشكل السلبي كإله أعمى، والشكل إيجابي كاله مبصر[7].

---

[1] R. Wilkinson , (2005) 203
[2] Kohler .R., (1979.)P22-223; CT VI 336n.
[3] Seeber, Ch.(1976)98
[4] Emma Brunner- Traut, (1975) 926.
[5] Emma Brunner- Traut, (1975). 927.
[6] Wilkinson , R. (2005) 203
[7] Emma Brunner- Traut, (1975) 927.

وقد ظهر خنتي ايرتي في محكمة الموتى مصاحبا للمتوفى. ومن المرجح أنها إشارة الى كونه مبصر هنا، كما أن هذا النمس بوصفه تجسيد لعودة هبة البصر من الإله، وفقا لما جاء في كتاب الكهوف، وضع بصره وقلبه مرة أخرى في مكانه في الجسم فأن وجود ألوهية النمس في محكمة الموتى، يمثل مزيد من الضمان للمتوفى، حيث يعود جسمه للقيام بوظائفه مرة أخرة بعد الوفاة والمحاكمة[1].

وربما يمثل الإله خنتي ايرتي إله السماء الذي فقد كلا عينيه (عين الشمس، وعين القمر) وهي عين الإله (PT 2078)، التي تم إرجاعها او استعادتها كقربان، خلال طقسة تقديم القرابين، في العالم السفلي من قبل الإله. كما يعتبر خنتي ايرتي إله الشفاء، ومسؤول بشكل خاص عن العين المصابة وقادر على علاج العمى، ومساعدا للمكفوفين غير القادرين على استرداد البصر وكان اله للموسيقيين، وخصوصا لاعب القيثارة ربما لوجود عازفين ومغنيين مكفوفين[2] .

جسد الإله حور مخنتي ايرتي، حيوانات ترمز الى صفاته وهي النمس والزبابة، حيث يرمز النمس الى مرحلة النورانية والمحاربة في حين يرمز الزبابة الى اللحظة التي يصاب فيها الاله بالعمى. يتجسد الجانب الأعمى لل خنتي ايرتي في شكل حيوان الزبابة، بينما يمثل النمس الجانب المبصر للإله. وكلا الحيوانين لهما أشكال قطبية لنور السماء. الزبابة حيوان يعيش تحت الأرض ويولد أعمى (او أعور). ويرتبط هذا الشكل الليلي بالفأر الأعمى. أما النمس فهو من الحيوانات التي توجد فوق الأرض وله عيون كبيرة، ويشبه عادة بالنمرة الصغيرة. وتتحور صغار كل من النمس والزبابة (آكل النمل) لتشابك مع شكل الفأر اثناء نموه، بحيث يبدو الحيوان الأعمى في تحول مستمر لحيوان مبصر. وهي تماثلية لمرحلة مسار ضوء السماء، يتم إحضارها عن طريق استرداد العين[3]. يشبه النمس الفأر وهو أصغر قليلا من القط البري المصري. عرف بقدرته على التغلب على الفئران والثعابين، وكان لهذا اهمية في ارتباطه باله الشمس رع، الذي يحتاج الى حماية من هذه المخلوقات خلال رحلته الليلية[4]. (*cḏ-h3tꜣ*) وهو النمس قاتل الثعابين (PT 908e). لذا بجل النمس كحيوان مقدس ورمز لحور خنتي–ايرتي في خم. كما ارتبط النمس بالإله آتوم في هليوبوليس، وكذلك الإلهة واجيت في بوتو، ويظهر عادة يرتدي قرص الشمس مع الصل رأسه، وشاع شكل الزبابة في العصر المتأخر بدلا من النمس وعثر له على العديد من التماثيل البرونزية[5].

ربما شبهت البا المزدوجة ببا حور الحارس لأبيه باعتبار حور القوة التي تبث الحياة لأبيه أوزير، اي تبث الحياة في مرحلة الجمود التي يصل لها الإلهين خلال حالة الاندماج في العالم الاخر والتي ربما تشبه فترة العودة الى الوسط الأولي، فأراد أن يربطهما بمرحلة من مراحل نضج اله الشمس وتألقه

---

[1] Christine Seeber, (1976) 98
[2] Emma Brunner- Traut, (1975) 927.
[3] Emma Brunner- Traut, (1975) 927.
[4] Malek. J. (2006). 32.
[5] Patrick F. Houlihan, 1995. P 127.

كحور. وربما كان منظر التعويذة 16 الذي صور في احد نسخه المبكرة اله الشمس في هيئة صقر يعلو رأسه قرص الشمس وغالبا يكون واقفا على عمود الجد او علامة الغرب يرمز لذلك ايضا.

أما شو وتفنوت ابني آتوم الإله الخالق إلى جانب انهما ابني رع فهما يعبران عن نشاط الشمس الايجابي الذي يطرد الخواء ويبعث الحياة ويترتب على انبعاث هذه القوى الفاعلة ابتعادها فيصبح من الضروري عودتها الى الى جوار من انجبها، وتمثل تفنوت الدفء والحرارة المدمرة التي يستخدمها الإله ضد اعداءه لذا ارتبطت بقدرة "واس" وبعين رع ، بينما يمثل شو اله الهواء والحياة وهو انبعاثا شمسيا يحمل النور ويجسد النسمة واهبة الحياة التي تمنحها الشمس لذا ارتبط ب"عنخ"، وهو مسئول عن الحفاظ على الكون من خلال دوره في فصل جب ونوت في المذهب الهليوبوليتي، أي الفصل بين الأرض والسماء التي يرفعها، وهما يشيران بكل وضوح "لتوأمي رع " فهما يكشفان عنه ويمنحان الحياة لمن انجبهما، وتشير العديد من فصول متون التوابيت المخصصة لشو انه يشكل مع اخته الأصل الذي انحدر منه الكون الى جانب تمكين الإله الخالق من أن يوجد، فهما أدة الخلق وهبة الحياة الدائمة والمتجددة التي تمنحها الآلهة[1]. وربما يقوم شو هنا بالفصل بين الروحين ليحافظ على التجدد والاستمرارية فلا تظل الروحين في حالة اندماج فيسود الظلام العالم وربما يؤكد ذلك تصوير روح شو وتفنوت واحيانا جب بهيئة كباش في منظر A14b وكذلك تصوير كل من با رع وبا اوزير منفردة. ثم يأتي منظر A15 الذي يصور رع في هيئة قط يشق شجرة الآشد ويذبح الثعبان الممثل للفوضى والظلام لينهي بذلك هذا الاندماج والقضاء على الفوضى باستمراره وتنفصل روح رع عن روح اوزير وتشرق في صباح اليوم التالي. لتوضح الفقرة التاليه ذلك من خلال ذكر رع في بيضته.. الذي يشرق في افقهB1، ويؤكد على تحرره ،B2a–b وهي ولادة اله الشمس من البيضة التي وضعتها الأوزة.

منظر A14b

يرتبط هذا المنظر بالمنظر السابق، ويجسد أرواح (باوات) الآلهة الخمسة : **با رع، با اوزير، با شو، با تفنوت، البا االموجودة في بوزيريس**، وصوروا بجسم مومياء ورأس كبش.

ربما ذكرت أرواح شو وتفنوت واحيانا جب من المذهب الهليوبوليتي ليحافظوا على اتزان الكون واستمرارية الحياة باعتبارهم الآلهة الأزلية والرعيل الأول للخلق والذي انبثق منه بقية افراد التاسوع ومنهم أوزير. كما ان شو وتفنوت يمثلان رع وأوزير ويمثلان نحح وجت أي الابدية والخلود كما ذكر في الفقرة الخاصة بمشهد الأسدين A2d. ليشير الى الاستمرارية والنهار والليل.

[1] ايزابيلا فرانكو، 2001، ص 194،96. Wilkinson, R. (2005)129-130, 74,183.

منظر A15 القط يذبح الثعبان أسفل شجرة الأشد.

يعتبر هذا المنظر من أشهر مناظر التعويذة السابعة عشرة[1]. ظهرت أقدم المناظر التي صور بها القط يذبح الثعبان على ما يسمى السكين السحري والتي كانت تعد من الأدوات الهامة في الدولة الوسطى ولم تقتصر على الإستخدام الجنزي بل استخدمت في الحياة العامة، وتأخذ السكين السحري شكل منحني وغالبا صنعت من عاج وتشبه سكاكين الظران الإحتفالية، وتمثل مناظرها مجموعة من الحيوانات والكائنات والمخلوقات الغريبة وأنصاف آلهة أكثر من كونها آلهة حقيقية مثل حيوان صغير كالأقزام بذيل طويل ورأس أسد أو كائن برأس حية وجسم انسان، وحيوان برقبة طويلة مثل الزرافة الى جانب ظهور انثى فرس النهر على ظهرها تمساح وتصوير الفهود والأسود والثعابين، والضفادع والسلحفاة والخنفساء وأيضا القطة. وهؤلاء هم سكان الليل في المعتقدات الشعبية والغرض من هذه الأشياء هو الحماية ضد الخطر المعتاد كل يوم مثل لدغة العقرب أو سم الثعبان، والأمراض والحوادث والولادة العسرة، والكوابيس والخوف من المجهول، ويرجع تصوير اغلب هذه الكائنات الى قدرتها على مواجهة الخطر فالقط بلا شك له قدرة على الفتك بالثعابين وهو الدور الذي لعبته مفدت في نصوص الأهرام[2]. استمر تمثيل القط والدور الدفاعي له على اللوحات والتمائم، والتماثيل السحرية في العصر المتأخر واليوناني الروماني ووظيفتهم مشابهة لوظيفة السكين السحري مع تأكيد خاص في الحماية ضد عضات الثعابين ولدغات العقارب[3]. صور القط ممسكا بسكين يذبح به ثعبان على بعض اللوحات السحرية مثل لوحة مترنخ المعروفة، والموجهة ضد سم الأفعى[4]. ويفسر تصويره على العناصر السحرية إلى فعاليته ضد سم الثعبان[5].

صور الفصل الـ17 منظر قط يقطع بسكين رأس ثعبان أمامه في ظل الشجرة المقدسة. وذكر النص أن القط هو رع والشجرة هي ished، كما وضح النص مشهد للمعركة اليلية (*grh n ch3–c*) ضد الأعداء والظلام ومخلوقات تسمى *((Bds(t)*. ولايوجد اشارة صريحة للثعبان الذي يعتقد أنه "أبوفيس"[6]. ورد نموذج لهذه القصة في نصوص الأهرام (PT. 438, 440-441, 685, 686, 689)، في إشارة لوظائف الإلهة الفهد "مفدت" [7]. والتي عرفت في نصوص الأهرام بأنها تقتل الثعبان بمخالبها، وقد تشبه الملك المتوفى بالإلهه مفدت وأخذت يده وأصابعه صفات يدها وأصابعها وضغط على لرأس الثعبان لبصق السم ثم قطع رأسه، ويقوم حورس فى نهاية التعويذه بإيقاعه، ويمزقه ست، ويظهر الثعبان مستسلما دون أى مقاومة، ويلاحظ اتحاد كل من حورس وست معا للقضاء عليه[8]. ويشير

---

[1] Kees , H. (1936) 36; Herman van Voss, (1963) 83.
[2] Malek. J., 1997. 78. Hyes, (1953-59), 249, fig 259. Altenmüler, H. 1986,1-27. Hubai, P. ‘ (2008)18.
[3] M. Malek., (2006) 179.
[4] Sander-Hansen C. (1956) 20-28
[5] Meyrat, P. (2010), 87-92
[6] Tarasenko, M., (2006) 344.
7 Graefe E., (1980), 1132-1333
[8] ثناء الرشيدي، 1998ص 64، 85. انظر ايضا:Mecer, Pyr. Text, Vol. IV, PP330-331; Sethe, PT, 677 d & PT 679d

منظر على إحدى الأواني الحجرية بابيدوس"من المقبرة الملكية" الى أن هذه القطة الكبيرة ربما تكون أنثى الأسد أو الفهد[1]. ويعتقد أنها ترتبط بالنمس وهو حيوان أصغر قليلا من القط البري المصري ويشبه الفأر. وعرف النمس بقدرته في التغلب على الفئران والثعابين، و لهذا كان له أهمية وارتبط بإله الشمس رع، الذي يحتاج الى حماية من هذه المخلوقات خلال رحلته الليلية[2].

ظهرت الإلهة "مفدت" في تعاويذ من كتاب الموتى(34، 39) والتي ترتبط بدرأ خطر الثعابين (خاصة أبو فيس) عن المتوفى[3]. وصنفت كأسطورة شمسية على أساس مشاركة رع منذ الدولة الوسطى، (CT. IV, 47e\ VI, 303,1 ,CT282a-293A)[4]. ذكر القط بنفس الدور في التعويذة (CT 335 IV) من نصوص التوابيت اذ يعلن المتوفى نفسه:" أنا القط الكبير العظيم الذي شق شجرة الإشد في أون في ليلة حرب رد الثأر ويوم تحطيم الأعداء، من هو القط العظيم: إنه رع نفسه، اسمه القط *miw* وربما سمي هكذا لأنه يموي أثناء فعله هذا. أي أن القط ظهر مرتبطا بإله الشمس كداعم له واحدى مظاهره، ومن هنا جاءت نطق كلمة قط (*miw*) [5].

صور القط عادة في الهيروغليفية يمسك باحدى مخالبه سكين ضخمة، وهي وسيلة مصرية معروفة لقطع رأس الأعداء[6]

ظهر منظر القط والثعبان في "الإيميدوات" بردية (Cologny_CVII) ترجع لعصر الإنتقال الثالث. حيث صور القط بنفس اتجاه الثعبان يضغط على جسده وممسكا السكين يرفعه لأعلى في الصف العلوي من منظر الساعة الثانية عشر[7]. كما ظهر المنظر في بردية (London BM EA 10554 (Greenfield)) مع مناظر تعاويذ أخرى (شكل 36 ب). ظهر منظر القط والثعبان في نصوص دينية أخرى مثل نشيد رع: "المجد لك رع، السلطة لك –القط العظيم، المنتقم من الآلهة". كما ذكر القط في التعويذة 145 من كتاب الموتى" الذي يحميك هو القط miw حارس البوابة، هو رئيس القطط[8].

صور القط مع عين الأوجات في البردية الأسطورية تاخم –أون–موت من الأسرة 21[9].

يعتبر الفصل السابع عشر من كتاب الموتى هو المصدر الذي يخبرنا بصورة أكمل قصة معركة رع بوصفه القط الكبير ضد الثعبان تحت فروع شجرة ished ، ويوضح المنظر جزء معين من الفقرة. وقد سجلت هذ الفقرة من النص وكذلك المنظر على البرديات ولفائف المومياء ونقوش مناظر مقابر الأفراد بطيبة من الدولة الحديثة، ومقاصير توت عنخ آمون.

---

[1] Malek., J. (1997) 77.
[2] Malek., J. (1997) 32ff.; Patrick F. Houlihan, (1995)125- 127.; R. Wilkinson , ((2005)196-197.
[3] Faulkner, R. O., (1990) 75.
[4] Tarasenko, M., (2006) 353.
[5] Malek., J. (1997)79.
[6] Malek., J. (2006) 78.
[7] Valloggia M.(1989) T. 40., Valloggia M(2001).
[8] Malek., J. (1997) 83
[9] Niwinsky A. (1989) 168, fig55.

توضح الفقرة المرتبطة بهذا المنظر من التعويذة العناصر الثلاث الرئيسية في المنظر، فالقط هو" رع نفسه"، والشجرة ايشد هي التي قطعت في هليوبوليس ليلة المعركة ضد الأعداء "Bdšt" ونجد أنه لا توجد إشارة مباشرة للمشارك الثالث، الثعبان.

يميل العديد من الباحثين أن هذا المنظر يمثل "الدورة الشمسية" حيث تلعب الشمس دورا مهيمنا في الديانة المصرية، وتعتمد على فكرة معركة الإله رع (= الشمس) ضد الشر المتجسد في أبوفيس (الثعبان) والتي تجري كل ليلة في العالم الآخر (الدوات) أثناء الجولة الليلة لقارب الشمس تحت الأرض في المياه نون (= المحيط البدائي). ويتجلى الصراع بين الخير والشر بكل وضوح في "كتاب الاميدوات، الذي صور على جدران مقابر الملوك، وصورت رحلة الشمس عبر الدوات (العالم السفلي). وهي مقسمة إلى 12 سجل – ساعة. في كل واحد منهم رع وأتباعه يتغلبون على أعداءهم ويخضع رع لتحولات مختلفة. ويقابل الثعبان في منتصف الرحلة عندما تصل الشمس إلى النقطة الأكثر انخفاضا في العالم السفلي، حيث مياه النيل في أعماق الأرض، بحيث يمكن لثعبان الشر الضخم الإختفاء في هذه النقطة، ويبذل الآلهة المصاحبة لرع جهود في سحب أبوفيس من تحت أرض المياه في حالة سكر للنهر البدائي" وهنا يبدأ المسار إلى شروق الشمس. ومن المثير للإهتمام، في المعركة ضد أبوفيس مع رع مساعدة الثعابين الأخرى مثل (Mehen) "الثعبان الأزلي"، واستيقاظ رع في الصباح ليذهب مرة أخرى خلال جسد أفعى للظهور ويتحول حبل الزورق إلى ثعبان، ويحمل خلال جسم الثعبان كرمزا للتجديد. وتأتي "با" رع من فم الأفعى، وخبري، في شكل جعران، ويؤكد هذا النظرة المزدوجة المعروفة في العقيدة المصرية القديمة، حيث لا تلحق صفة الشر المطلق للمخلوقات.[1]

يرىMosher أنه بالرغم أن اسم الثعبان لم يذكر مباشرة في النص إلا أنه بلا شك الثعبان أبوفيس عدو رع وأحد أتباعه[2]. بينما يرى Milde أنه فيما يتعلق بتحديد الثعبان: فلا توجد إشارة له في النص، ولكن ذكر أن هناك أعداء تم تدميرهم، ولا يمكن أن يكون الثعبان إلا تجسيد لأحد هؤلاء الأعداء[3] ويعارضZandee التفسير التقليدي لدورة الشمس وحدد الثعبان في الفصل الـ17 بـ "الأطفال" أو "الأعداء" Bdšt،هذه الكلمة يمكن ترجمتها بـ "الضعيف" أو "العاجز" وكتبت في عدد من البرديات مباشرة بمخصص الثعبان. وهم الذين ذكروا في "كتاب البقرة السماوية" وليس أبوفيس[4]. أي أن الإشارات المذكورة هنا في التعويذة 17 من كتاب الموتى وكذلك المنظر لا يرتبط بـ "الدورة الشمسية"، ولكن يرتبط بأسطورة "تدمير أو إبادة البشرية" المعروفة أيضا باسم "تمرد البشر أو

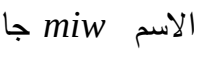
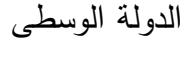
[1] Tarasenko, M., (2003)195.
[2] Mosher, Jr. (1990) 182
[3] Milde H. (1991) 38 (XV).
[4] Zandee,J.(1960) 127,294-295

الإنسانية" وكذلك "كتاب البقرة السماوية"[1]. وتتحدث عن أيام "العصر الذهبي" عندما كانت الآلهة والبشر يعيشان معا، ولم يعرف السبب الذي دفع البشر للتمرد على إله الشمس رع. ويعتقد أن السبب الرئيسي كما تقدمه المصادر هي شيخوخة الإله. وربما يعتبر هذا مؤشراً على تحول وابتعاد الإله الذي خلق الكون، ومنح البشر الحياة، وأصيب بالتعب، كما لو استنفذ الخلق قواه. ثم صعوده للسماء، وتركه الأرض. ردا على تمرد البشر ضده، واستجاب رع لنصيحة الآلهة، وتحفيزهم إرسال عينه في صورة الإلهة حتحور لتدمير المتمردين. ولكن سرعان ما ندم رع على قراره المتسرع وقرر العفو عن الناس. وايقاف حتحور عن القتل، لدفع ما تبقى من الشعب في الجبال، وأمر بعمل شراب من البيرة سكبه ليلاً بينما حتحور نائمة، وعندما استيقظت في الصباح، أخذت حتحور شربة منه واعتقدت أنه دم المتمردين. وسرعان ما فقدت التصرف العدواني وبهذا تجنب التدمير الكامل للبشرية. لذا يقدم لهاالشراب في ذكرى هذا الحدث الأسطوري "يوم عيد حتحور" في كل أرض مصر. ومع ذلك، فإن العلاقة بين الآلهة والبشر دمرت لغير رجعة. وترك رع بعدها الأرض للأبد وارتفع فوق العالم على ظهر البقرة السماوية[2]. ويعتبر سرد أساطير المؤامرات الكونية شفوياً أو كتابياً أو تصويرياً، يعيد كل شيء سحريا إلى البدائية والزمن المقدس عندما نشأت تلك الأحداث. ونشأت الأرض، مما يعني بداية حياة وولادة جديدة للمتوفى[3] .

ظهر **القط** في منظر التعويذة 17 يقتل أعداء إله الشمس ونتيجة هذه المواجهة يضمن للشمس ان تظهر مرة أخرى في الصباح التالي واستمرار الحياة. وهو احد مظاهر رع اثناء قيامه بإبادة "الثعبان" وأحد أشكال الطفل الشمسي[4]. يدخل رع يوميا في شكل قط، "مسارات سرية غامضة، حيث يظهر القط ليلا في العالم الآخر، يقاتل الثعبان أبوفيس، باعتبار القط العدو الطبيعي للثعابين. يعتبر ارتباط رع بالقط ليس الشكل الأصلي له حيث ظهر رع كطائر البنو وجعران الخبري، فهو في الأصل مرتبط بالكائنات الهليوبليتانية التي ترتبط مع التل الأزلي بعين شمس. مع بداية ظهور تصورات عن العالم الآخر منذ نهاية الدولة القديمة، جسدت وظيفة القط كعدو للثعبان، والتي جعلت منه مساعد لإله الشمس، وكان ارتباطاً مفيداً لهما. فلم يكن شكل القط كرع، فقط مظهر ليليا لإله الشمس.. ففي التعويذة (IV,47c) من متون التوابيت نرى المتوفى جنبا إلى جنب مع القط في السماء أثناء النهار. ذكر رع في العصور المتأخرة "الذي له رأس قط " وكان شكل القط كإله الشمس هو الصورة الشائعة وقتها . ظهر رع كقط بشكل متكرر في الأناشيد الشمسية[5].

---

[1] Tarasenko, M., (2003) 193, 206.
[2] Tarasenko, M., (2003). -188.
[3] Tarasenko, M., (2006) 353.
[4] Malek., J. (2006).84
[5] B. Altenmuller, (1975). "groß Kater" P75-76

ذكر النص أن "رع" هو نفسه القط العظيم  ويشير النص أن أصل اسم "القط" جاء من أسلوب اللعب بالكلمات. فأصل الاسم *miw* جاء من *(mii =)*، "مثيل" (التي شكلت من حرف الجر mi= "مثل") وعرفت هذه الكلمة منذ الدولة الوسطى حيث وجدت المساواة بين القط ورع. وعلى مايبدو أن الكلمتين لهما نفس النطق وتختلف فقط في كتابة المخصصات. ويعتبر هذا الأسلوب من الأمثلة الشائعة في مصر وعرف باللعب بالكلمات ويرتبط بمحاكاة الأصوات أو التجانس اللفظي قد يكون مختبئا فيه إيحاءات دينية عميقة. وقد شارك الإله سيا  الذي ذكر في النص هنا كتجسيد للطاقة الخلاقة للآلهة (=القوة الإلهية)، وتشخيص للمعرفة من خلال التعبير عن الكلمة الخلاقة، في تجسيد كلمة الخلق وبعبارة أخرى، الخلق بالكلام اللفظي[1]

صور القط في أغلب مناظر التعويذة بملامح أكثر شراسة، وعادة يصور القط بظهر مقوّس ليُظهر نفسه بمظهر أكبر أمام خصمه وفي وضعية تهديد والهيئة التي صور عليها هذا الحيوان بشعره المرقط واذنيه المستقيمتين الطويلتين واقدامه الطويلة تشير الى أنه ينتمي الى القطط البرية المتوحشة اكثر منها للقطط الأليفة المستأنسة، ومن الصعب الإعتقاد أنها قطط مروضة، فهناك احتمال أن القطط الخاصة بإله الشمس لم تكن مروضة بل قطط برية ووحشية، وربماحاول الفنان ان يعرض قط خيالي بتفاصيل غير معتادة لقمع خطر الثعبان[2]. وربما كان المقصود بذلك صورة تجمع بين النمر والقط. وقد حدد Malek، القطط الممثلة في بعض المقابر في دير المدينة باعتبارها (قطط برية)،على الرغم من أن بعض التمثيلات لهذا الحيوان مبالغ فيها إلى حد ما كما في منظر مقبرة *Inherkha (TT359)*[3]، صور القط كحيوان وحشي ضخم متعطش للدماء لون فروه بلون الرمال وهو مرقط وبأذن طويلة جدا وممتدة وسيقان طويلة جدا، رأسه صغيرة، وله القدرة على قتل الثعبان. ويبدو كأرنب بري وحشي وذيل مائل وغامق. وربما حدث خلط بين القط والأرنب البري، وهو بذلك يحل محل القط ، وهو يقطع رأس الثعبان الذي يمثل الظلام [4].

---

[1] Otto E. Die Ätiologie des "grossen Katers" in Heliopolis, in: ZÄS. 81. 1956 -p 65. Tarasenko, M., (2003)193.

[2] Malek., J. (2006). P84

[3] Malek., J. (2006). 84

[4] ظهر الأرنب البري على البرديات منذ نهاية الدولة الحديثة وخلال عصر الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين كأحد المخلوقات السحرية التي خلقها رع كي تحمي الشمس وتحرس بوابات العالم السفلي أثناء مروره في رحلته الليلية، وصورت تلك المخلوقات تجلس في مقاصير يعلوها الحيات ويحملون في ايديهم سكاكين، وعلى رأسهم الإله الذي صور برأس أرنب يقف أو يجلس وسط مجموعة من الآلهة الحراس كما جاء في فصول كتاب الموتى (149،148،147،146،145،144،126،110). من أهم تلك المناظر المنظر الذي الإله الأرنب واقفا بجسم مومياء وراس أرنب ممسكا سكين ويقبض بفمه على حية. يشير تصوير الأرنب بجسم انسان ورأس ارنب بأذنيه الطويلتين إلى الأرواح الخيرة أو الشريرة في العالم الآخر والتي تحرس بواباته .ارتبط الأرنب غالبا في كتاب الموتى بالسكين، واللهب أوالثعابين، وحمل ألقاب متعدد الوجوه والأشكال، أو الغالب بسكاكينه، وسيد الرعب، ولقب حامل السكين. و "ذلك الإله الذي في الغرب، واحد أعضاء التاسوع الثاني. تم تقديس الأرنب البري متمثلا في شكل المعبودة "ونوت" سيدة هرموبوليس ماجنا والتي ظهرت بشكل أرنب بري أو جسم سيدة ورأس أرنب أو رأس أسد أو حية، و ارتبطت بحتحور وسخمت و سبد وجحوتي وماعت ونحمت عاوي . وارتبط الأرنب بالإله وننفر وأوزير. مفيدة الوشاحي، 2005،ص 262-287. ص 278. ص 284.

صورت أغلب الأمثلة قط ذكر، ويوجد على الأقل مثال واحد لقطة أنثى تقتل الثعبان (لاحظ الثدي) صورت بردية (Cairo S.R. VII. 11496)، لمغنية آمون من الأسرة الحادية والعشرين[1]. ويذكر النص: قتل الثعبان بواسطة القطة الحية التي جاءت من العالم السفلي. ويرى Malek أن البردية لسيدة وبما أن القطة اعتبرت كالمتوفى نفسه فمنطقي أن تمثل في هذه البردية كأنثى[2]. (بالرغم أن هناك العديد من البرديات لسيدات صور فيها قط وليس قطة). ويحتمل أن هذا الشكل كان يرتبط بانثى الأسد وانثى الفهد كمظهر للإلهات مثل موت وحتحور وسخمت او مفدت. وربما يرجع تصويرها كقطة الى ارتباطها بعين رع ففي (كتاب البقرة السماوية)، تروي أنه بمجرد أن أرسل رع عينه ضد البشر تجسدت في شكل لبؤة– حتحور وسخمت – تفنوت"، والعين طبقا للنص هي اللبؤة.(المقصود تحول القط الى "ابنة رع")3. يعتقد أن " القط العظيم" miw ʿ3 لا يمثل فقط رع ففي (Ostrakon 3136)، سجلت عبارة miw ʿ3t n Mwt nbt pt : "القطة العظيمة موت، سيدة السماء" أي ارتبطت القطة مع موت، حيث تلعب هذه الإلهة نفس الدور بوصفها ابنة رع في هليوبوليس كما ذكر في بردية برلين(3053) وهي مظهر لعين رع وربما اخذت هذا الشكل الماكر (شكل القط) لتساعد إله الشمس[4]. ومنذ بداية عصر الدولة الحديثة "ارتبطت انثى القط البري أيضا بحتحور التي عرفت ايضا بعين رع[5]. وبهذا ارتبطت القطة باسطورة "اعادة البعيدة" ايضا، لذلك فربما تشير t3 imy.t ikš.t (القطة النوبية) الى قطط برية أنثوية[6].

صور على بردية (London_BM_10037) قط برأس أسد، وقد ظهر القط برأس أيضا على اوستراكا من دير المدينة ترجع للأسرة العشرين (Berlin 21443)[7]، شكل (36 ب). يرى Malek أن تأسيد القطط (القطط المستأسدة: ذات الوجه المربع والنظرة الحادة القوية)، يحتمل أنه يرجع لارتباط القطة بأنثى الأسد وانثى الفهد كمظهرين لإلهة واحدة باستت ربما يشير إلى الفرق بين القطط المروضة وتلك التي تقاتل الثعابين[8]. وقد ارتبطت إنثى القط البري بحماية حور– حكنو[9].

الثعبان هو احدى الشخصيات الرئيسية، التي لم يرد ذكرها مباشرة في النص ويميل معظم الباحثين الى أنه الثعبان ʿ3pp عابب (أبوفيس) العدو الكونى الأول للألهة الذي ليس له بداية أو نهاية، صورت نشأة ذلك العدو في العصر المتأخر(معبد إسنا)، حيث ذُكر أنه خرج من لعاب الإلهة

---

[1] Piankoff A., (1957)133-142.(Pap. № 15)
[2] Malek. J. (2006)84
[3] Tarasenko, M., Myth of the fall of mankind in 17 BD. P193(in Russan)
[4] Meyrat, P. (2010) 90-91 ;Velde, (1982), 132-135 ; id., 1985, 401-402.
[5] Meyrat, P. (2010).92 ; Pinch,G., Warmenbol, E (1991)..55-67.
[6] Meyrat, P. (2010),.91.
[7] A. Minault, 2002, 115.
[8] J. Malek., (2006) . 84
[9] Meyrat, P. (2010) 90-91.

نيت فى المياة الأزلية وعبر عنه بالتعبير (The one who was spit out) أى (الملفوظ) والتفسير المنطقى لوجوده هو أنه بعد خلق العالم وظهور هذا العدو هزمه الإله الخالق وطرده من النظام الكونى لكى يكمل الإله (إله الشمس) مساره فى عالم غير منظور دون إعاقة وذلك باستخدام القوى السحرية كل يوم ليلاً ونهاراً من خلال مركب الإله لهزيمة ذلك العدو الذى وصف بأنه (متمرد). وأضاف Kees أن الأساطير صورت العدو الأزلى لإله السماء كثعبان قوى نسب إليه عدة صفات منها (الخصم، المخلوق الشرير، القادر على الإبادة)[1].

لم يذكر أبوفيس في المصادر المكتوبة أو المصورة من الدولة القديمة، وأول ظهور له في عصر الإنتقال الأول، في قصة المجاعة المسجلة في مقبرة . Ankhtifi في المعلا (عصر الإنتقال الأول – للأسرة التاسعة)، وذكر أبوفيس بعد ذلك في معظم نصوص توابيت الدولة الوسطى، كعدو لإله الشمس وعدو للموتى ووصف في التعويذة 414 بأنه الثعبان الذي يهاجم قارب رع. وظهر دوره الأسطوري بقوة في كتب العالم السفلي منذ الدولة الحديثة، ثم ظهرت بعد ذلك العديد من التعاويذ السحرية ضد ابوفيس والتي جمعت بعد ذلك في مؤلف خاص به. وبالرغم من ان أبوفيس يعد شخصية خارقة مؤثرة. إلا أنه على عكس الإله "ست" لم يعتبر أبدا "إله". وعلاوة على ذلك، لم يمثل أبدا في تماثيل لأنه لم يتلق أي عبادة مطلوبة. ظهر أبوفيس كتشخيص للظلام وتجسيد لعدم التواصل والفوضى، وعرف أبوفيس باعتباره ثرثار عظيم وصاخب، ومخلوق معادي للمجتمع. ونظرا لذكره في بعض المصادر على أنه ثعبان يعيش في الماء، فإن اعاقة المياه هي واحدة من الأنشطة الأكثر تميزا له، وهذه الفكرة موجودة في أقدم ظهور معروف له" في مقبرة (Ankhtifi)، وذلك في التعبير المجازي "***ts pn n c3pp***" (ضفة) مرتفع رمال أبوفيس[2].

يمثل العدو في النصوص الجنائزية كل من لم يراع "ماعت" ويلتزم بها، فالماعت كلمة تعني الكثير من المعاني والقيم الرفيعة التي ترتبط بالحق والحقيقة، والصدق والمصداقية، والعدل، والعدالة والنظام والإنتظام. وكانت الماعت بالنسبة للمصريين ناموس الحياة ومنهاجها السليم، الذي وضع من قبل الإله الأكبر "رع" ليكون فيه خير البشر والكون. وتشير النصوص إلى أنها ذات قوة فعالية خالدة، وأنها لا تغير ولا تتبدل من زمن الذي أوجدها (المقصود الإله الخالق "رع" رب الشمس)، فطبقا لقواعد العقيدة في هليوبوليس –معقل ديانة الشمس) فإن الإله الأكبر "رع" هو "سيد الماعت" وذلك انه هو الذي فرضها نظاماً وقانوناً وبرنامجاً، لكي يتم التحكم في النظام الكوني بكل دقائقه، وتنسيق حركة الحياة على الأرض في شتى مجالاتها. وتشير متون الأهرام (Pyr. 1582) إلى ظهور "ماعت" واقفة خلف رب الشمس"رع" الأمر الذي يشير الى ارتباطها بالكامل به. فقد كانت ماعت هي ابنة

[1] ثناء الرشيدي 1998 ص65-66. انظر ايضا: Kees. H. 1941. S. 54; Bremner,F (1937), 166 ff

[2] Morenz, L. D. (2004). PP. 201-205.

الإله الخالق "رع" ورفيقته منذ النشأة الأولى. وبسبب ارتباطها بالنور ورب الشمس، فقد ارتبطت بمركب الشمس ايضا، وتشير الترانيم الشمسية بإن "رع" لا يعيش في معزل عن "الماعت" حتى يبدو انهما صارا شيئا واحدا[1]. ووصفت ماعت بانها الطاقة الكونية التي تصل الى الإنسان بواسطة الشمس والآلهة والفرعون، وتظهر الطاقة الكونية على شكل ضوء اوقوة على المستوى البشري وتنصرف الى ايضا إلى سعادة وصحة وقدرة وحياة، ورخاء واستقرار (واستقامة وتوازنا) وانسجام وتذكر احدى فقات نصوص التوابيت أن ماعت هي الحياة. ونقيض ماعت هو "إسفت" وترجمت هذه الكلمة بعدم العدالة والفوضى والجهل[2]. وعدم وجود ماعت معناه: الظلام وعدم الإنسجام وفقدان الحيوية والبؤس والشقاء والمرض والخراب والموت. لذا كان على القوى الإلهية أن تحارب على الدوام قوى الفوضى التي تعرض كل يوم النظام الكوني للخطر. وبصفة (أبوفيس) عامل ازعاج واضطراب فلا مكان له في الآخرة، ولا بد من القضاء عليه قضاء مبرما، كان أبو فيس موجودا عند خلق العالم، ولا بد انه هزم للمرة الأولى على يد الإله الخالق وطرد من عالم الوجود المنظم. ومنذ ذلك الحين وهو مستمر في معارضته لإله الشمس في طريقه، وتهديد الموتى في العالم الآخر، ولذا يلزم طرده من المركب الشمسي كل يوم وكل ليلة(ربما لذلك صور منظر القط يقتل الثعبان قبل منظر القارب، اذ يجب أولا التغلب على المعارضين لإله الشمس قبل أن تطلع الشمس في صورة خبري وترسل أشعتها[3].) بواسطة القوى السحرية فيتم حرقه وتدميره، ولكنه يعود دائما. لذا يظهر ابو فيس في وادي الملوك في ساعات الليل الحرجة ليعمل على قلب قارب الشمس ويصور دائما مكبلا أو مطعونا بعدد من السكاكين وهي طريقة سحرية للقضاء على قدراته[4] .

كان تصوير أبو فيس على هيئة ثعبان ضخم، تعبيرا رمزيا عن عن مظهر من مظاهر "الفوضى" الساعية الى القضاء على الانجاز الإلهي. إنه المقابل في العالم الخيالي لقوى القصور والتردي التي ترمي الى القضاء على كل ما تم انجابه أو انجازه، ولما كان العالم الدنيوي في نظر المصري القديم انعكاسا للكون الإلهي، فقد كان المصريون يصادفونه في حياتهم اليومية بشكل ملموس على نحو خاص ليتحول كل ذلك إلى عدم. كان أبو فيس رمزا لأسوء المخاطر التي تهدد الخليقة.

وبهذا ترمز صورة هذا الثعبان لفكرة الصراع بين الخير والشر، الحق والباطل، النور والظلمة، الخ وبهذا يمثل "المشهد انتصار "القوة الخفية، التي تتجسد في رع، على الفوضى والظلام، والتي تتجسد في الثعبان ابوفيس. فهذا الثعبان عدو رع والممثل الرئيسي لقوى الفوضى والعدم، وجسد رع في صورة القط و"أبوفيس في صورة الثعبان[5]. هذا التفسير يتأكد في عدد من المصادر مثل نقش مقبرة نخت

---

[1] أنا مانسيني ، (2009). ص 7-15.

[2] أنا مانسيني ، (2009). ص 90-91.

[3] Minas- Nerpel, M. 2006. P114.

[4] اريك هورننج 1995 ، ص161

[5] Westendorf W. (1975).199; Tarasenko, M., (2003)195.

آمون (TT 335) حيث كتب بالقرب من صورة الثعبان، ما هو مطابق لمعنى وعنوان التعويذة 17 ويشير مباشرة لأبوفيس: "أبوفيس_عدو رع". وصورة مماثلة في البردية الأسطورية لمغنية آمون بطيبة (Cairo S.R. VII 11496) ذكر النص: قتل أبوفيس من قبل القطة الحية[1].

وبالنسبة للرأي الثاني الذي يحدد الثعبان بـ *Bdšt*، حيث ذكرت فقرة نص التعويذة السابعة عشر معركة رع مع الأعداء *hftj. w* أو الأطفال (= المخلوقات) *Bdš. t* و *Bdš. t mš.w Bdš. t* الذين تمردوا على الخالق، وهذا الصراع ذو صفة كونية واضحة وصور المنظر مجازا المعركة بين القط (= رع) مع *c hftj. w n mš.w Bdš. t* وليس مع ثعبان معين. فكلمة *Bdšt* يمكن ترجمتها بـ "الضعيف" أو "العاجز" وكذلك "الأطفال" أو "الأعداء" ، وكتبت في عدد من البرديات مباشرة بمخصص الثعبان. وهم الذين ذكروا في "كتاب البقرة السماوية" وليس أبوفيس.

ذكرت *Bdš. t* في بداية التعويذة السابعة عشر: "وقد تسلم أبناء الإنحطاط الذين كانوا في هرموبوليس. ويعتقد انهم يمثلون القوى المعادية لإله الشمس وانهم على صلة بالإله الخالق والتل الأزلي، ويرتبطون هنا بالأشمونين والثامون[2]. كما يعتقد انهم الثامون لأنهم يمثلون مرحلة العدم السابقة للخلق، أو انهم نوع من الكائنات المغضوب عليها، ويمثلون اعداء الخالق، وفي كثير من الأحيان يمثلون على شكل ثعابين[3].

كانت الأفعى في الدولة الوسطى يطلق عليها احيانا *Bdš.t* ، والتي يمكن ترجمتها "ضعيف " كتبت بمخصص "الثعبان" في بعض تعاويذ متون التوابيت (CT IV, 291a) (CT335). وفي الفصل السابع عشر اندمجت كلمة *Bdš. t* أيضا مع مخصص" الأفعى ، (BM 9904، BM 10040،BM 10093 ، London BM 10448)[4]، وكتبت بمخصص الكوبرا على مقصورة توت عنخ آمون (Cairo JE60671)[5] ، وبردية (London BM 10477، London BM 9901، Cairo JE 21369). وبمخصص صقر ((Turin 63007))[6]. وفي الفصل 140 من كتاب الموتى، اشارة الى إن "أبناء الضعف" تم قطع رؤوسهم، وجاء مع كلمة *Bdš. t* مخصص للثعبان ، مرشوق

---

[1] Tarasenko, M., (2006) 344., Saleh, M. (1984)18-19.
[2] Kohler, R. U, (1979). 169, 213 Note 5.

[3] بول بارجيه، 2004، ص 51 ص 246 ملاحظة 5.

[4] Tarasenko, M., (2006),346.
[5] Beinlich,H., & Saleh, M. (1989). 80f. (Nr 255).
[6] G.Lapp, (2006) 200-201.

جسمه بالسكاكين[1]، وجاء هذا المخصص في التعويذة 18، وكذلك في النص التمهيدي لنشيد الشمس في بردية آني، وفي 'تقاويم أيام النسيء[2]. وكتبت كلمة *Bdšt* بمخصص [3].

ظهرت *mš.w Bdšt* في كتاب البوابات بمخصص الثعبان[4]. تشير بعض فقرات كتاب الموتى أن هذه المعركة ضد "أطفال الضعف *msw bdš*"، وهم أصابع آتوم، التي أصبحت أفعى، بعد الاستمناء للخلق. وترتبط هذه الزواحف أيضا مع أبوفيس[5].

وربما تكون *Bdšt* ليست الاسم الحقيقي لحاملها ولكن صفه تشير إلى ضعف القوة السحرية، وإبطال مفعول او شل حركة قوة الثعبان الغاضب. حيث وضعت الخصائص المرغوبة لطبيعة هذا الكائن في اسم *Bdšt*، وجمعت بطريقة سحرية قدرة مقاومة قوى الخلق "عاجزة" او ضعيفة أمام الخالق وتحت سيطرته. فمن المعروف أن المصريون يعلقون أهمية كبيرة على القوة السحرية والإبداعية للاسم (rn) بحيث يطابق جوهر وصفات شخصية حاملها، ويعتبر إتلافه مساويا لموت صاحبه[6]. تعتبر الثعابين *Bdšt* أعداء رع في التعويذة السابعة عشر "ضعفاء" ضد قوة إله الشمس، وفي نشيد رع حور آختي، لا يوجد لدى *mš.w Bdš. t*" المزيد من القوة (*Wsr*)، لأن رع قد أدرك أعدائه". وربما يتم اخفاء أبوفيس تحت هذا الاسم، بحيث يكون من المستحيل بالنسبة له قهر رع، فالإستخدام المباشر للثعبان "الحقيقي " يحمل تهديدا[7].

ومع ذلك فان تحديد هوية ثعبان فصل 17 مع أبوفيس لا يمكن أن يكون خطأ فلدينا إشارة واضحة في هذا الصدد، فعلى ما يبدو، خلال عصر الدولة الحديثة دمجت *Bdš. t* مع صورة أبوفيس. وخلال هذه الفترة، تشكلت بصورة أوضح فكرة أبوفيس كتجسيد للشر، وبالتالي ليس من المستغرب، انه تم دمج او توفيق صورته مع غيرها من ثعابين الشر، بما في ذلك، *Bdš. t*، والشر في العالم كان نتاج عقاب الإله الخالق لانحراف الانسان عن قانون ماعت، والمعروف بالخطيئة ("ISFET")، والتمرد على المعايير الكونية. تعريف الشر في العقيدة المصرية القديمة بانه الفوضى البدائية الكامنة في المحيط الأزلي (NWN)[8].

اخذ الثعبان في بردية (Dublin 1661) هيئة ثعبان الـ Ouroboros، كان يطلق على الثعبان الذي عرف بـ " الذي"يقضم ذيله"، كان جسده يفصل بين عالم الماديات والمحيط الأزلي وهي رمز كوني يمثل الولادة الذاتية والتجديد الأزلي على هيئة ثعبان ذيله في فمه كما كن يرمز إلى أبناء الشمس شو وتفنوت وبالتالي ارتبطا ب ب "نحح" و"جت".ويرتبط ايضا بالثعبان الذي ذكر في التعويذة 175 من

---

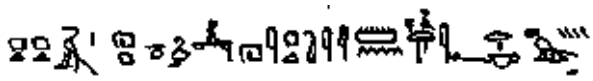
1 Wb I.448,2; LGG III,422.
2 Tarasenko, M., (2006). 346.
3 Wb I.448,2 ;LGG III,422.
4 Hornung,E.(1980).
5 Meyrat, P. (2010)88
6 Tarasenko, M. (2006),346.
7 Tarasenko, M. (2006). 347.
8 Tarasenko, M., (2003) 200.

كتاب الموتى. يعتقد أن هذا الشكل مقصودا لذاته لتحييد قوى الشر لدى الثعبان، كما هو مبين بالفعل في (PT. 689a–d)، مما يدل على صيغة وقائية موجهة ضد ثعبان: (Cd=k tp r=k[5] Snt phr phr=k kA–wr) «الذيل الخاص بك في فمك، الثعبان–سنت، تدور حول نفسك، الثور الكبير»[1].

شجرة Ished وهي شجرة كانت مقدسة في هليوبوليس، تتمثل قيمتها الرمزية في شقها ربما لتسمح لإله الشمس بالشروق[2]. يعتقد أنها ترتبط بالـ *bnbn*، واعتبرت شجرة سماوية[3]. وتم مساوتها مع الجميز حيث صورت احدى المناظر شجرتي الجميز ترتفع بينهما الشمس شكل مجسم: الإله رع يجلس على أكتاف عجل، كما في منظرمقبرة سنجم الأسرة ومنظر معبد حتحور في دندرة حيث "ولادة "الشمس" من الإلهة نوت، وقد صورت الشمس تشرق على شجرتي الأفق "الجميز. كانت ايضا رمزا للمصير، فهي شجرة الحياة التي كتبت الربة سشات على أوراقها وأحيانا آتوم نفسه مصير البشر، ويعتقد أنها صورة لشجرتين في الأفق الشرقي، تشرق بينهما الشمس، وأنها ترمز لفتح الأفق وطلوع الشمس وربما لهذا جاء بعد هذا المنظر منظر ظهور قرص الشمس أو القارب الشمسي[4].

اقترنت كل من علامة الغرب(B0) والقرد الذي صور ضمن منظر(B5) مهللا للشمس مع منظر القط، ودمجهما في بعض المناظر معا سواء كل من علامة الغرب والقرد أو منظر القط والثعبان معهما وربما جاء هذا الدمج لقرب المناظر. أو لتداخل مفهموهما الديني ورمزيتها.

فمن المعروف أن الصقر عدو طبيعى للثعبان، كما ذكرت النعويذة 732 من نصوص الأهرام[5]:


6

Ptpt hpnw hjpty imnt r.k m

---

[1] Kakosy L.(1986).888., Tarasenko, M. (2010.) № 3.
[2] Malek., J. (2006).79.
[3] Helk W. (1957) 117, Urk I 197,10
[4] Kakosy L. (1980) 182-183., Bonnet H: (1952) 83. Kees H. (1941) 36, A. 1; 232
[5] ثناء الرشيدي، 1998. ص 81

7 Faulkner, PT 2260

منظر B1a شكل 37 أ

يمثل المتوفى يتعبد للشمس التي تشرق في الأفق وهو أول منظر في التعويذة 17 يعرض صورة لشروق الشمس ويتوافق المنظر مع النص "يا رع الذي في بيضته، الساطع في قرصه، الصاعد في افقه"[1]. ترمز البيضة وما بداخلها الى اعادة الولادة أو البعث ايضا، فالبيضة ترمز للبداية وأصل الكون ومنها خرج الإله الأزلي، طبقا لأحدى روايات الخلق في الأشمونين. تذكر احدى روايات الخلق في مدينة "خمنو" أن الثمانية آلهة تفاعلوا معا وسبحوا في المياه وشكلوا البيضة الأزلية معاً، وقد حدث هذا في ظلام الأب نون، وكانت هذه البيضة غير مرئية لأنها شكلت قبل ظهور الضوء ومنها بزغ رب الشمس، وهذه البيضة كانت الوسيلة التي بدأت الحياة من خلالها، أو الوسيط بين التطور المادي والخلق المقدس. يشير البيضة إلى مكان ولادة رب الشمس او مكان ولادة رع، لذا تعد مدينة "خمنو" بمثابة مهد لجميع الأرباب، تلك البقعة التي قيل أنها تحتفظ بالرفات المقدسة للطائر الذي بزغ من المياه، والأرباب الأزليين في بداية العالم، إذ وردت عبارة ضمن نقوش مقبرة الكاهن بيتوزيرس زعمت أن الأشمونين كان يوجد بها نصفي البيضة الأزلية مع جميع المخلوقات التي بزغت منها. كانت تصنع تمائم على هيئة البيضة لتزود بها المتوفى وخاصة في العصور المتأخرة. هذا وقد صور عش الأوز خلال العديد من المصادر بين رموز أخرى تشير الى اعادة الولادة أو البعث، ومنها المنظر الذي صور على جدران مقبرة نخت- الأسرة الثامنة عشر- فضلا عن المنظر الذي صور على جدران المقصورة الصغيرة المذهبة للملك توت عنخ آمون. كما وردت قطعة ضمن أثاث توت عنخ آمون تمثل غطاء من الألباستر على هيئة أوزة تحتضن بيضها[2].

ومن أقدم الإشارات للروح التي في البيضة الأزلية والتي حوت الصائحة الكبرى تعويذة (CT222) متون التوابيت التي تشير الى أن البيضة كانت بمثابة أول الخلق فعندما فقست هذه البيضة خرج منه رب الشمس في صورة طائر. (وهي أول شيء بزغ من المياه) لذلك كانت تتساوى مع "شو" في أسطورة مدينة اونو(CT 223)، كما تحدث شو عن نفسه فقال" انا الإله العظيم الذي كان في بيضته " ولأنني هذه البيضة التي في الصائحة الكبرى" وبمعنى آخر يمكن أن نقول ان البيضة كانت تحوي نسمة الحياة وتعلن بداية مرحلة جديدة بعد الانتصار على الأمس المظلم. هذا وقد وردت فقرة في الفصل 85 من كتاب الموتى تشير للروح التي خرجت من البيضة :" أنا الروح، خلق المياه الأزلية، عشي غير مرئي، بيضتي لم تنكسر"[3]. وقد ذكرت الفقرة التالية لهذه الفقرة في التعويذة 17 من كتاب الموتى الإله شو (أعمدة شو) الذي يوزع الهواء بواسطة انفاس فمه، والذي يضيء الأرضين باشراقه مؤكدا على ارتباطه باله الشمس. والمقصود هنا ليس الحديث عن اصل العالم ونشأته، ولكن أن

---

[1] Milde, *H. (*1991)38.

[2] آمال صمويل : 2003. . ص43-44،ص 50.

[3] Morenz, S., (1973.)6; Faulkner,R.O. (1973). Vol, I, 176; Clark, T. R.R. (1978.) 56, 66.

شروق الشمس يجلب رب الشمس ومعه يتجلى المتوفى، الذي بواسطة عودته لمنشأه حيث الكمال والشمولية، هنا يتمكن المتوفى من مكان النشأ الأول وتحديدا من البيضة ان يخرج كل صباح كما تمكن الإله من الخروج في المرة الأولى[1].

منظر B1b (شكل)

يمثل الاله شخصا واقفاً رافعاً ذراعيه لأعلى حاملا علامة السماء، وجد المنظر في عدد قليل من البرديات (**L3079** و**L771C**)، وربما يرتبط المنظر بالفقرة في بداية النص "رفع شو" *sts Sw*، ومثل في بردية (**L3079**) رجل يرفع السماء بينما في بردية (**L7716**) مثل برأس ثعبان.

ويعتبر رفع السماء شعيرة مرتبطة ببعث الإله وولادته، ويبدو أن منظر رفع السماء يهدف إلى بعث المتوفى من جديد، إذ يقوم المتوفى هنا الذي يجسد شو برفع السماء وعندئذ سيشرق المتوفى كما يشرق الإله، لذا غالبا ما ارتبط هذا المنظر بمنظر يمثل المتوفى وزوجته داخل قرص الشمس على قارب وامامه عين الأوجات (شكل 37ب) حيث يقابل المتوفى الإله رع ويتحد بنوره فيشرق مثله.
ارتبطت طقسة رفع السماء بالملوك الذين حملوا لقب حامل السماء ورافع السماء [2] وهو دورا أسطوريا لإله شو ويقوم الملك أثناء قيامه بهذه الطقسة بتجسيد دور المعبود شو PT.300، وكان منظر رفع السماء من المناظر المستحب تصويرها على سواء قاعدة الناووس أو المركب الإلهي الذي يحمل الناووس كما في قاعدة ناووس سيتى I بفينا الذى صور حاملاً للسماء ونقش فوقه " أنا أحمل أمي نوت أسفل والدي ست "، وبنفس الصورة مثل رمسيس الثالث على قاعدة القارب المقدس في معبد خونسو بالكرنك كحامل للسماء أسفل والده آمون تماماً مثل شو وكانت هذه الطقسة قد ظهرت في عهد رمسيس الثاني يؤديها الملك كإبن الإله حيث صور رمسيس الثاني واقفاً أمام الإله انحور–شو–ابن رع حاملا للسماء ، وقد استمر تصوير هذا المنظر في مصر حتى العصر اليوناني الروماني[3]

[1] Assman, J.(1969),P126
[2] Wb V, 248.- Wb.IV., 54(a).- Wb II.,419-420.
[3] Radwan .A. (1985). 60-62

منظر B2 منظر أوزة (B2a) وصقر (B2b)

ارتبط الصقر مع رب الشمس حيث يتجلى في صورة هذا الطير لما له من صفات الشمسية فصورة الصقر المحلق في الجو كانت عاملا لاختياره شعارا لرب السماء ليكون رابطا بين المناطق السماوية التي يصعب الوصول اليها وبين العالم الأرضي والدنيوي[1]. يرتبط المنظر بنص الفقرة التي يعلن فيها المتوفى نفسه:"انا مع اتباع سيد العالم؛ طبقا لكتاب الهيئات، انا اطير كصقر، وأصيح كأوزة الـ*smn* أبرزت النصوص رغبة المتوفى في التحول لصقر ليصل الى السماء: حيث ذكرت تعاويذ نصوص الأهرام رغبة الملك في ان يحلق كصقر الى السماء، كما تحلق البا كصقر الى السماء(PT 913) [2].

وتوضح التعويذة (CT 312) من نصوص التوابيت رغبة المتوفى للتحول كأحد الكائنات النورانية: " ليته يتحول الى "الصقر الإلهي *bik(ntrj)* ، [3] ". وتمثل هيئة الصقر الإلهى bik nTr الصقر في وضع الوقوف، وهو مظهر من مظاهر إله الشمس، وخاصة في الصباح. ومن تعاويذ التحول إلى الصقر(***hpr m bik***) (CT 147,148,149,273,274,286,302,312,313,989) [4].

أما كتاب الموتى فيذكر فصلي 77–78 وهم ضمن الفصول المسماة بالتحولات والتي تسمح للمتوفى أن يتخذ أشكالا مختلفة كان يتخذها رع في مختلف ساعات النهار رغبة المتوفى التحول الى صقر.

ففي تعويذة 77 " تعويذة لأخذ شكل صقر ذهبي " يطير المتوفى كشكل من أشكال الصقر" ويخرج من قارب الليل"، بعد حصوله على القلب، وينزل في قارب النهار، يتلقي القرابين –الولادة جديدة، وقبل كل شيء، القوت من القرابين، و Nepri، إلهة الحصاد. بينما يتمنى المتوفى في تعويذة 78 " تعويذة لاتخاذ شكل صقر الهي " وهي عبارة عن نداء وحوار بين أوزير وحورس ينتهي الى أن يتحول لشكل صقر كرسول لحورس، ويتمكن من الرحيل ذهابا وايابا الى بوزيريس ويحصل على باهه ليتمكن من حماية اوزير ويخيف اعداءه[5].

تشير هيئة الأوزة "الصائحة الكبرى"، الى الرب الأزلي الذي خرج من البيضة الأزلية التي خلقها ثامون خمنو وقد صور آمون في مذهب طيبة على هيئة طائر الأوز[6]. كما توافقت الأوزة بشكل وثيق مع "جب" إله الأرض الذي كان هو نفسه يسمى أحيانا "الصائح العظيم " وكان لهذا الشكل دور في وضع أول بيضة والتي منها ظهرت الشمس كطائر "البنو"[7]. وربما لذلك صور في العصر البطلمي طائر يشبه الأوزة مع طائر البنو. كما يشار احيانا لايزيس كابنه لجب ببيضة الأوزة نفسها[8]. لذا تعتبر أساس لنشوء العالم البدائي.

---

[1] ايزابيلا فرانكو ، 2003، ص 199.

[2] Černy , (1936ز)110.

[3] Assman , Liturgisch.p 170ff

[4] *Altenmuler , in:LÄ II, p.94.*

[5] Stephen Q. *(*2013)182-187.

[6] *Eissa A.,* „(1995) 31-41. P 33

[7] Wilkinson, R. (2003). P213;

[8] ريتشارد ويلكنسون، قراءة في الفن المصري ، ص 102

" تجلت " الصائحة الكبرى" في قوة الخلق من خلال صيحتها أو من خلال حمل البيضة التي ظهرت منها الحياة .ويستند اسم الإله في سمات الأوزة، صياح أو صوت الأوزة (" gengen بمعنى الصياح"أو الصائحة negeg و "wr" العظيمة أو الكبيرة [1].

صورت الأوزة "الصائحة الكبرى" في التعويذة لارتباطها بالعالم السفلي، ففي نصوص الأهرام يتمنى المتوفى الصعود إلى السماء كأوزة (PT336a/b,1122a/b)، وفي التعويذة 59 من كتاب الموتى يذكر المتوفى انه يحمي بيضة الصائحة الكبرى في الأشمونين ليحيا معها، فاذا كان سليما سأكون أنا سليما معافى، إذا كان يحي فإني أيضا أحيا " أو أنه اله البيضة. يطمح المتوفى أن يطير إلى السماء كالأوزة، ويعتقد انه لذلك صورت نماذج من الطيور في مقابر الدولة الحديثة لتمثيل هذه الرغبة[2]. وكذلك مقتنيات مقابر ملوك الدولة الحديثة من تماثيل الأوز هو استمرار لهذه الفكرة[3]. كما ظهرت الملاعق الخشبية خلال الأسرة الثامنة عشر تمثل فتاة عارية تسبح ممسكة أوزة ، ويرجح ان هذا الشكل يرمز الى اتحاد نوت مع جب، الذي صور هنا على هيئة الأوزة (حيث أن طائر الأوز من الأشكال التي تمثل جب)، كما يعتقد أن هذا الشكل يمكن أن يرمز لنوت تسبح في المحيط السماوي وتحضر رب الشمس (طبقا للأسطورة التي زعمت أن رب الشمس قد خرج على هيئة طائر الأوز من بيضة عندما فقست وسمي بـ (الصائحة الكبرى)[4].

---

[1] Wilkinson, R. (2003). P213

[2] Wilkinson, R. (2003).; Störk, L. (1977) 373-375, 374

[3] Störk, L. (1977) .373-375, 374; Abitz, F., (1979) 92-108

[4] آمال صمويل : 2003.ص29

منظر (B5a–b) قاربي الشمس

كان إله الشمس رع هو الضامن لحياة أبدية، ويعد السفر في قاربه عبر السماء، تجديد لا نهاية له للمتوفى. فمن خلال وجوده برفقة إله الشمس يشهد المتوفى الدورة اليومية التي لا نهاية لها من البعث الجديد. وتترك البا المقبرة الى عالم الحياء في النهار يوميا، وتعود للمومياء في المساء، والاتحاد بين المومياء والبا يجلب التجديد. فبالرغم من رغبة المتوفى ان يسكن مع اوزير ويتحد معه، الا انه اعتبر من المهم أن يكون قادرا على ترك مملكة العالم السفلي بشكل دوري، وبالتالي فإن مفهوم" الخروج الى النهار تحقق له أهمية كبيرة . فيمكن للفرد أن يترك الجسم خامل في ظلمة القبر، ويسافر للعالم الخارجي ويشهد ملذات الحياة. وقد ارتبط ذلك بشكل وثيق مع إمكانية التواصل (التماثل) مع إله الشمس الذي يمتلك حرية الحركة، عابرا بقاربه العالم الاخر في المساء، حيث يتجدد، ويعاد ميلاده صباح اليوم التالي، كما يشرق في الأفق الشرقي. وهناك العديد من تعاويذ كتاب الموتى تتعلق بحصول المتوفى على اذن بالدخول الى قارب إله الشمس، ويتمكن من السفر بصحبته مثل : التعويذة رقم (BD100) والتي تسمح للمتوفى ان يذهب على متن قارب رع للتنقل عليه وطرد الثعبان المعادي عابب، وتعويذة (BD101) لحماية قارب رع يروي أن الآلهة قد (شملت) المتوفى، وروح الجديرة (التي تستحق)، في الطاقم الخاص بك ويؤكد المتوفى أنه سوف يكون معافى. وظهرت موضوعات متشابهة ومتنوعة لذلك في تعاويذ (129–131، 133–6 BD)[1].

يعتبر منظر التعويذة B5a–b تجسيد وتلخيص لرحلة الشمس في منظر واحد، حيث يقوم إله الشمس برحلته اليومية على متن قاربين مميزين الأول لساعات النهار (معنجت) حيث يعبر به السماء من الشرق الى الغرب، والثاني لساعات الليل (مسكتت) ويسافر به خلال العالم الآخر من الغرب الى الشرق. وكانا وسيلة انتقال شمس النهار وشمس الليل ويحملان صورة لتجلياته.

يمثل هذا التماثل والإزدواجية المتعارضة استراتيجية متأنية لتعزيز السيطرة على الجميع. حيث يكمل كل قارب الآخر لتأمين وحدة الدورة الشمسية خلال كل من السماء النهارية، المرئية للعين البشرية، والسماء الليلية، غير المرئية[2]. والهدف من تصوير المنظر مشاركة المتوفى الدورة الشمسية.

يظهر عامة إله الشمس في قاربه بثلاث هيئات: كخبري يعلو رأسه الجعران (شمس الصباح)، وبرأس صقر رع حور آختي (مرحلة الشمس اثناء النهار– الظهيرة)، كآتوم بالتاج المزدوج (شمس المساء). تصف هذه الكيانات الإلهية المختلفة الأطوار الثلاثة لمسار الشمس وذلك لضمان تواصل دورات الكون، فتصوير الشمس الغاربة من خلال شخصية مرتبطة بنشاة الكون مثل **آتوم** فهو الخالق وهو اصل كل شيء نظرية نشاة الكون، يعني انها تحمل وعود الحياة في الغد وتزيد من فرصة نجاح

---

[1] J. Taylor ,(2010) . P. 240-241, 246-249.

[2] Quirke , S. (2001). 46.

العملية التي تحكم تجددها. ويعبر **خبري** "الجعران" عن فكرة الولادة والتحول والصيرورة ومتضمناً لمفهوم الطاقة الحيوية الكامنة. بينما يمثل الصقر شكل من اشكال رع "**رع حور آختي**" الشمس في مرحلة نضجها المتألقة وهو رمز للإنتصار على القوى المعادية للنظام الإلهي.

يرتبط المنظر بالفقرة التي تبدأ بـ "خبري في منتصف قاربه" *ḥpri ḥry-ib wi3.f...* ويعتبر خبري في القارب، في حد ذاته رمزا للرحلة الشمسية، يستطيع السير في طريق العالم الآخر إلى السماء ويصبح رمزاً لشمس الصباح المشرقة أو علامة قيامة وبعث الشمس. يعتبر القارب wi33. أيضا قارب إله الشمس رع، بل و يمثل أهم قوارب رع في كثير من الأحيان والذي ينتقل به خلال طريق المياه البدائية أو العالم السفلي، ويصعد خبري كرع في قارب Wi33، وفي بعض الحالات يجلس في القاربين (مسكتت ومعنجت)[1]. وهناك ما يعرف بطريق خبري وهو طريق الصعود الصباحي لجعران الشمس إلى السماء، بما في ذلك الأفق، ويشار إليه صراحة باسم" أفق خبري، ويرغب المتوفى عبر طريق خبري في التحول ومشاركة الدورة الشمسية، يأخذ مكانا جنبا إلى جنب مع خبري سواء في الأفق أو في أي موقع ذو صلة به، كما يرغب المتوفى أن يظهر كخبري و الهدف الرئيسي له هو التجديد وكسب المزيد من الحياة بعد الموت، ويولد مرة أخرى مثل الشمس كل صباح[2].

أشارت فقرة التعويذة المرتبطة بالمنظر هنا صفة خبري كإله بدائي أو أزلي، فمن الواضح أن الجعران خلق ذاتيا وانه موجود منذ الأزل وقد عرف خبري كإله خالق في نصوص الأهرام ومتون التوابيت. يوجد عدد من الصفات التي تبرز خصائصه كإله أزلي خالق الى جانب صفاته مع إله الشمس:

فبداية يعتبر اسم الإله خبري الذي يعني " أصبح كائنا"، أو " يأتي إلى الوجود " معبراً عن فكرة الولادة والتحول والصيرورة ومتضمناً لمفهوم الطاقة الحيوية الكامنة. كانت احد صفات إله الشمس خبري كإله خالق: *ḫpr ḏs=f.* الذي يأتي الى حيز الوجود من نفسه"، أي خلق ذاته بذاته. وربما أوحى دفع الجعران لكرات الروث التي تحتوي على بيضها امامه وخروج الجعارين الصغيرة منها والتي تبدو كانها تنبثق او تظهر من الأرض تلقائيا الى الرمزية الشمسية، حيث الإله خبري يعتقد بادارته القرص الشمسي قاطعا السماء بنفس هذه الطريقة تماما. كما ان اخفائه لبيضه تحت الارض ومولد الجعرا ن الجديد وخروجه من حفرته يشبه بعث الشمس من جديد بعد عبورها المناطق المظلمة تحت الأرض. وقد أصبحت هذه الحشرة صورة لإله الشمس عند الفجر، تحمل طاقة متجددة هي مصدر كل الوجود، وتتحكم في كل التحولات التي تؤدي الى كافة اشكال النضج واكتمال النمو.

كما أخذ خبري هذا النعت *ḫpr ḏs=f.* (الذي خلق نفسه– ذاتي الخلق) من ارتباطه بالآلهة الخالقة رع وآتوم وكان العامل المشترك بينهم هو ظهورهم من نون وقد ذكرت تعويذة (*CT* IV 62c-d)

[1] Minas-Nerpel, M. (2006).68-70.
[2] Minas-Nerpel, M. (2006).70-71.

إنه رع الذي برز من نون باسمه خبر. يرتبط خبري بالإله الأزلي والخالق آتوم، وان كان ارتباطه اكثر برع، فهو يشاركه في الخلق و التكرار اليومي من خلال تجسيد شروق الشمس المتكامل[1].

وكإله خالد أو أبدي فقد ذكرت احدى تعاويذ متون التوابيت (CT II 147d–F) نشأت خبري كإله بدائي (أزلي) يرتفع يوميا في الأفق الشرقي مع النجوم القطبية الخالدة، وهذا يؤكد خلوده، الذي يضعه في محيط إله السماء مع الإله مخنتي ايرتي[2].

ارتبط منظر مركب الشمس **بالقردة المهللة لإله للشمس** التي ارتبطت بمناظر شروق وغروب الشمس، ويعتقد أنها كانت تقوم بالتعبد والصياح والتهليل له لتساعده على الشروق والظهور والميلاد من جديد وتفتح له ابواب السماء ليبرز كخبري من الشرق، فشروق الشمس يوميا يجسد لحظة الخلق الأولى ويؤكد النظام الكوني والسياسي في البلاد، اما غروبها فهو عودة الى العالم الذي اتي منه رب الشمس حيث تكمن قوى الخصوبة والتجدد، ليولد ويبعث من جديد، وتفتح له أبواب السماء ليبرز كخبري من الشرق، ولاشك ان القردة كانت تفرح لظهور الشمس وانتهاء الظلمة التي تخاف منها[3].

كان على القردة التي تحيط بمركب الشمس ان تسمح للمتوفى الذي تجدد شبابه وزود بالقرابين بمواصلة رحلته في العالم الآخر، وكان المتوفى يرغب بمصاحبة رب الشمس في مركبه لمشاركته في رحلته السماوية. وإلى جانب دور هذه القردة كمساعدة لرب الشمس على الإشراق من جديد من خلال التعبد والصياح والتهليل له لتساعده على الخروج من جديد فإن لها قوة تدميرية قد تعيق مرور المتوفى تأتي من خلال وظيفتهم الأساسية وهي حماية أوزير ومملكته وقد ربط النص والمنظر الاثنين معا من خلال تصوير القردة مهللة امام المركب بينما ذكر النص رغبة المتوفى وطلبه العون في مواجهتهم، حيث يتم استدعاء خبري لانقاذ المتوفى من الآلهة التي تحطم المذنبين ومن لايستحق أن يوجد في المذبح. وقد **وصفوا في الفقرة على أنهم قردة البابون وايزيس ونفتيس:** " خبري يا من وسط مركبه، الأزلي (الأول)، الأبدي (ذو الجسد الازلى)، أنقذ فلان من المحاسبون الذين أعطاهم سيد العالم (أوزير) كل القوة (*3khw*) (السحرية)، كي يحاسبوا (مراقبة) أعدائه، الذين يذبحون في المذبح ولا فرار من حراستهم، ليت سكاكينهم لا تطعنني ولا ادخل مذبحهم (احيانا تكتب نيرانهم) وألا انزلق في مجازرهم ولا اقع في شباكهم .....المحاسبون هم القرد وايزيس ونفتيس.

و كلمة "*SJP* " بمعنى نقل" وتأتي (*irjw- sipw*) نيابة عن اسم الآلهة الثلاثة، وربما تشير الى النقل الى مكان التنفيذ وهو مذبح هذه الآلهة. أنها تأخذ أعدائهم تضعهم في المذبح[4].

كانت القردة احيانا تشكل خطرا على المتوفى حتى انه يطلب ان تقطع رؤوسها حتى يمر في سلام (CT 622)، ورد ذكر القردة المهللة للشمس في التعويذة 127 من كتاب الموتى كحراس للأبواب

---

[1] Minas-Nerpel, M. (2006).75.

[2] Minas-Nerpel, M. (2006).74.

[3] غادة بهنساوي، 2006، ص 227.

[4] Münster, M.. (1968) .197

يبتلعون أرواح وأجساد الموتى، لذا يتوجه هم المتوفى بالدعاء ليرشدوه ويفتحوا له الأبواب، كما يرغب المتوفى أن تفتح له القردة المهللة الطريق للعالم السفلي كما تفعل لإله الشمس. وقد صور القردة كصيادين يصيدون أرواح الموتى بالشباك وفي التعويذة (153أ) من كتاب الموتى، يتمنى المتوفى أن يهرب من شبكة الصيد وألا يوقع به الصيادون في شركهم وشباكهم التي يسقط بها التائهين. كما يذكر الفصل 71 من كتاب الموتى دور القردة في تعذيب الموتى في بحيرة اللهب، وفي الفصل 126 صورت بحيرة اللهب يجلس حولها أربعة قردة يمثلون القردة المسئولة عن بحيرة اللهب، والتي تعاقب المذنبين، وتبتلع الجثث، وتسيطر على القلوب [1]. وربما أن دورهم الذي يخشاه المتوفى هنا كحراس لبحيرة اللهب يرتبط بحمايتهم لخبري، فقد ذكرت النصوص الدينية أن خبري ظهر على جزيرة اللهب، حيث يوجد أربع بحيرات، استقر على احداها هناك. وجزيرة اللهب هي النقطة التي انبعث منها العالم وصورة وصفية للخلق الأولي في مذهب هرموبوليس وهي مقر الإله الخالق، ونقطة انطلاق عملية الخلق، وينظر اليها باعتبارها مكانا للولادة، وكانت الشمس تمر بها صبيحة كل يوم. وهي أداة تطهر لا غنى عنها لكل مرشح للأبدية. وبحكم أن جزيرة اللهب هي مكان "ولادة" خبري فان مكانها يحدد أيضا في الجزء الشرقي من السماء، حيث مكان شروق الشمس. كما يعتقد أن عرش خبري يمكن أن يكون مع' العرش السماوي" لـ (مخنتي ايرتي) باعتباره إله السماء له مكانه، وتذكر التعويذة (CT IV 110h) نشأت خبري في جزيرة النار، وأن الآلهة جاءت في قاربه[2] :" *إنهم (الآلهة) تقول: من هو الإله الذي برز اليوم (نشأ)؟ إنه خبري، الذي جاء في جزيرة اللهب. الآلهة تأتي في قاربه (خاضعين)".*

تقوم إيزيس و نفتيس ايضا مع قرد البابون وفقا للنص بواسطة السحر والسكاكين بذبح أعدائهم، وأعداء سيد الجميع (أوزير) في المذابح. عادة ما تكون القوة السحرية لإيزيس مفيدة، ولكنها يمكن أن تكون خطرة أيضا (فقد تعني التهديد)، لأنها يمكن أن تكون موجهة ضد الموتى أو الأحياء. فإيزيس تحارب كل أعداء الإله، وذلك لحمايته وكذلك المتوفى (وحين يتعلق الأمر بالمتوفى) فانه لا يكون بأي شكل من الأشكال عدوا لإيزيس. مبدئيا، يمكن لجميع الآلهة أن تشكل خطرا على البشر إذا أصبح عدواً لهم. تحتوي نصوص الأهرام على تعويذة من شأنها حماية هرم الملك من الآثار الضارة للآلهة المختلفة، من بينهم إيزيس. حتى الأحياء يجب أن يكونوا محمين ضد الآلهة. أبرزت برديات من عصر الرعامسة وما تلاه على نصوص تحتوي على وعود من الإله للحفاظ على الناس من شرور الآلهة[3]. عامة يوجد وجهان لكل إله احداهما خير يؤمن تجديد الوجود والاخر عدواني يحارب قوى الفوضى. وتجسد ايزيس جوهر فعال لإله الشمس فهي عين رع ووريثة الآلهات بنات الشمس اللاتي يمتلكن القدرة على منح الحياة، فهي تضمن له تجدده الدوري كشريكة له من خلال كيانها

---

[1] غادة بهنساوي ، 2006، ص136، 230188، -231.

[2] Minas-Nerpel, M. (2006). 81.

[3] Münster, M. (1968). 13. 197

الأنثوي كابنة وزوجة وام، كما انها تنقل الضوء الأولي بوصفها أداة للإله الخالق وفي نفس الوقت تنشر الموت حولها لصد التأثيرات السلبية للفوضى وتطرد ظلمات الفوضى وتقوم بمحاربة اعداء النظام الإلهي، فهن مدمرات لقوى الفوضى، وجوهر انثوي لا غنى عنه للحياة. ومع ذلك فهي لاتظهر ابدا بسمتها التي باتت مألوفة في الشكل الشمسي الخطر حين يرد ذكرها بعين رع، ولكن فقط عندما يتعين عليها ان تضطلع مؤقتا بمهمة الكيان المرعب. كما تجسد ايزيس الجوهر الفعال بالنسبة للزوج الإلهي اوزير الذي سعت لعثور على جسده وتجميعه لعودته للحياة كما منحته الحياة عن طريق السحر . وظهرت وهي تقضي بلا رحمة على من يمكنها الاضرار بابنها. فهي القبس الإلهي الناجم عن الشمس والقادر على بث الحياة واشاعة الموت وتتوافق تلك السمة المزدوجة مع المجال الأسطوري حيث تتحقق اساسا بواسطة قدراتها السحرية ولقبت الساحرة الكبرى "ورت حكاو" صاحبة القدرات السحرية العظيمة وتلك صفة جسدت بعد ذلك في كيان الهي مستقل. وتعد تلك العبارة ايضا صفة لعين الشمس اوالحية أو التاج، ويكون الأمر كذلك بالنسبة لأختها نفتيس التي حملت نفس الألقاب ولعبت احيانا دور ايزيس[1]. مثلت ايزيس في المنظر متعبدة ومهللة لإله الشمس في شروقه مع القردة كما تصور عادة في مناظر التعويذة (BD15,16)، اي انها منحت دورين دور خير والهي من خلال مساعدتها لإله الشمس في الشروق ودور شرير يخشاه المتوفى وهو ما ذكر في النص.

<u>طاقم المركب – حاشية رع</u> على الرغم من أن إله الشمس كثيرا ما يوصف بأنه الساكن الوحيد للقارب، فعادة ما يكون مصحوبا بحاشية من الآلهة الأخرى الذين يقومون بدور طاقمه .يوفر كل عضو نوعية أو جودة لا غنى عنها لممر آمن وحكم فعال وهم عادة وبواوت، جب، جحوتي، حكا وسيا، هو حو، في كثير من الأحيان حورس وإيزيس، وحتحور وكذلك ماعت وست الذي يدافع عن القارب ضد العدو عابب واحيانا يضم الطاقم شو، تفنوت. فلتمكين الشمس في الارتفاع مرة أخرى في الصباح يحدث في منتصف الليل أمر غامض للتجديد هذه عبر يتمثل في اتحاد إله الشمس، في شكله المتنقل" البا" ، مع شكله الثابت، جسده، أوزير. وإعادة الإتحاد ينعش الشمس ويوفر لها القوة التي تؤدي إلى قيامها واعادة بعثها في الفجر. وبالرغم أن الشمس مصدر القوة، ولكنها لا تشارك حينها بنشاط: لذا يجب أن تجند حاشية القارب، لجره عبر أقسام دورتها، ليتحرك رع خلال الليل والنهار[2]. ارتبط منظر القارب منذ العصور المتأخرة بالمتوفى رافعا يديه لأعلى ربما مهللا لشروق الشمس، أو لنجاته من الآلهة التي تؤذيه. وهو يشبه ما صور صورة المتوفى في منظر المحاكمة تعويذة 125[3]. والذي صور مهللا رافعا يديه ربما مهللا بعد اعلان البراءة ونجاته من العقاب (شكل 44ج،د)

---

[1] ايزابيلا فرانكو،2005، ص 196.

[2] Quirke , S. (2001).44-45

[3] Seeber, Ch. (1976). 99-100.

منظر B5d

يمثل شخص يحمل صندوق وخلفه انوبيس .

يحدد النص احيانا الشخص الطاهر الذي يمر من خلال خضم mskt بانه" أنوبيس، المسئول عن الصندوق الذي يحتوي على أحشاء اوزير." فالصندوق محمول بواسطة المتوفى تحت مراقبة انوبيس، الذي يتبعه (**B5e**). يشير هذا بلا شك إلى أن المتوفى كأوزير، يمضي حاملا الصندوق الذي يحتوي على احشائه، وينال عبور ناجح من الاختبارات ليلحق باله الشمس، وربما كان منظر صندوق الأواني الكانوبية على زحافة وانوبيس مستلقي على قمتها تمهيدا لهذا المنظر او يحمل نفس المعنى[1].

منظر لأنوبيس يقدم قطعتين نسيج لأوزير (شكل 37 جـ)

صور على البرديات (Louvre_N3149_3204B_3123_ 3213،Louvre N3079،ColognyCIV) انوبيس راكعا أو واقفا يقدم قطعتي نسيج عبارة عن شريطين طويلين لكل من أوزير وخلفه ايزيس ونفتيس، وقد جاء هذا المنظر بعد منظر (B1b)الذي يمثل شخص يرفع السماء ويليه منظر قارب بداخله المتوفى وزوجته يحيط بهما قرص الشمس.

وربما يرتبط منظر انوبيس بدوره الرئيسي في التحنيط حيث قام بتجهيز المومياء الأولى، وهي مومياء أوزير الذي قيل انه والد أنوبيس، وقام بلف جسد إله العالم السفلي بلفائف. أو انها بديل عن عين الأوجات التي يقدمها حور باعتباره ابنا له، حيث تعادل القرابين المقدمه من انواع نسيج الكتان سواء الابيض أو الآحمر أو الاخضر عين حورس [2]. وكان النسيج في مقدمة المواد التي يحتاجها المتوفى لذا تقدم له كقرابين، وكان القماش الذي اطلق عليه (نخي) و(نخوي)يلف حول المومياء للمحافظة عليها، وذكرت (PT1511) ان الملك المتوفى يلف بالنسيج في العالم الآخر، وذكر (BD 145) أن المتوفى يجب أن يكون طاهرا ومتطيبا وملفوفا بلفائف الكتان حتى يمر من البوابة التاسعة لبيت أوزير. ويرتبط تقديم القماش بطقوس فتح الفم[3].

---

[1] Mosher, (1990) 189.

[2] هبة مصطفى ،(1987)، ص 103 هامش 2.

[3] نشأت الزهري ، (2009)، ص 37.

المشهد(C)

يمثل منظر السيدة منحنية (C1a)، ترتكز على أسد رابض(C1b) وأسفلها جعران الخبر(C1c)، ايزيس ونفتيس تشهدان الحدث(C1d). وهو آخر مشهد في مناظر التعويذة.

ارتبط المنظر بالفقرة الأخيرة من نص التعويذة (فقرة C) والتي ظهرت لأول مرة تقريبا على تابوت منتوحتب من الأسرة السابعة عشرة، ولم تظهر في التعويذة CT 335 والتي تعتبر مصدر التعويذة 17 [1]. بالرغم من ان المنظر ظهر في العصر المتأخر، إلا أنه يجسد العديد من الاعتقادات والمفاهيم القديمة .

تشبه هيئة السيدة المنحنية هنا هيئة إلهة السماء نوت المنحنية والتي لا يوجد لها اشارة في النص، وقد اتخذت ايزيس انحناءة نوت المعروفة في مناظر ولادة الشمس باعتبارها ابنه لها. لتحصل على صفات ووظائف نوت، وتلعب دورها في حماية وبعث المتوفى. فهذه الهيئة هي وسيلة يتخذها المتوفى كأوزير ليلحق بامه نوت عند الموت(يصعد الى السماء). لاعادة لادته، فهي وسيلة للحماية الدائمة من خلال نشر ذراعيها عليه، إذ ترمز انحناءة نوت الى سيطرتها على اركان العالم الاربعة، والى التحول من اللاوعي الى العالم الحقيقي للحياة، والى حماية السماء من اختراق القوى الفوضوية[2].

أشارت الفقرة الاخيرة من التعويذة: ايزيس ذات الشعر الأشعث، والتي يندمج المتوفي معها ليصبح هو ذاته ايزيس ويقوم بدورها:" أنت سوف تجدني عندما أقلب شعري على وجهى.... لقد حملتك، إن إيزيس تكون على سرك (أي تحفظ سرك)... ولقد أعدت شعرها[3].

ويشير النص هنا الى ايزيس النائحة التي تلد المتوفى من خلال الوضع الذي تتخذه كما ولدت اوزير من قبل، وهذا الوضع يتمثل في الحركة الطقسية التي تؤديها ايزيس وهي قلب الشعر للأمام ليغطي الوجه، وقد ظهرت بهذه الصورة على برديات العصر المتاخر (شكل 48أ). تعد هذه الحركة الطقسية من أهم شعائر النحيب، التي كانت تؤديها ايزيس كنائحة[4]. وكان يشار إليها بالفعل nwn الذي ينتهي بمخصص نائحة ذات شعر مقلوب للأمام[5].عندما تقوم ايزيس بهذه الحركة الطقسية nwn. (تقلب شعرها للأمام وتغلق عينيها)، فإنها في هذه الحالة تعيش في ظلام حالك يتساوى مع حالة الموت، يرمز قلب الشعر للأمام إلى حالة الفوضى والاضطراب وكافة مظاهر الحزن والاكتئاب[6]، وهذه الحالة تعبر عن عدم الرؤية بل والعمى أو حالة اللاوعي، وجميع هذه المظاهر تتساوى مع الموت، كما تجسد حالة المتوفى قبل البعث، وهي حالة تتساوى مع مرحلة الإضطراب والفوضى التي

---

[1] Köhler, U.1975,11-26., Grapow., H..Rel. Uekunden 36-40. G., Laap,(2006) 308ff.
[2] Billing. N.(2003.)132.Pyr. 883 (c).,Pyr. 1527..Billing, N.(2003). 55-60.
[3]. Milde, H. (1991)53-54.
[4] Martin, R. V., (2000), Vol. 2 . 548 , Fig . I .
[5]Wb.II, .222. 5.
[6] Martin, R. V., (2000) Vol. 2 , 554.

سادت الكون قبل الخلق (حالة المحيط الأزلي نون الساكن والمظلم والذي تكمن بداخله قوى الخلق(تتشابه الحركة الطقسية Nwn مع حالة المياه الأزلية نون الساكنة التي كانت تجسد الموت، والتي حوت بداخلها عناصر ومقومات الخلق، وطبقًا للمفهوم الجنائزي فإن هذه المياه يمكن أن تهب المتوفى ولادة جديدة)) وعندما ترفع ايزيس النائحة شعرها بعد أن تنتهي من أداء هذه الطقسة أو الحركة الطقسية، وتكشف وجهها وتفتح عينيها فإنها بذلك تعبر عن استعادة المتوفى لحواسه ومنها قدرته على الرؤية تمهيدًا للبعث.

يعتقد أن الشعر الأشعث والمقلوب على الوجه، كان أحد الوسائل التى ترمز إلى الإتحاد الجنسي بين إيزيس(النائحة) وبين أوزير (المتوفى) فعندما تشعث شعرها (nwn). فإنها تحمل (من زوجها) في ابنها حور، وبعد هذا الإتحاد الجنسي ترفع شعرها وتمشطه،[1].يعتقد أنها تشير إلى اتحاد إيزيس بأوزير وحملها منه بعد إحيائه، وذلك عندما اتخذت هيئة الحدأة وحطت على جثمانه وتقبلت بذرته[2].
يوضح المنظر المصور على اللوحة (Louvre C 15)، (شكل 52) من الأسرة الثانية عشرة النائحتان ايزيس ونفتيس وقد وقفتا على يمين ويسار سرير المتوفى تؤديان الحركة الطقسية Nwn، وقد فردت كلاً منهما ذراعها لأسفل وألقت بخصلة شعرها إلى الأمام تجاه المتوفى[3]. ويوجد أعلى المنظر علامة tm التي تمثل زخافة، وفوقها علامة تمثل الأداة التى تستخدم في أداء طقس فتح الفم 4، مما يشير أن هذه الحركة الطقسية nwn كانت إحدى مراحل طقس فتح الفم[5]، او تشير إلى صعود المتوفى للسماء بعد أن عبر مياه نون الأزلية التى تمتد للسماء:وتتشابه Nww " المياة الأزلية" تتشابه مع الكلمة nwjt التى تعبر عن معنى "المياه، مجرى مائى"[6]، كما تذكر ايزيس في التعويذه 42 كتاب الموتى "شعري ينسدل في تموجات،انها مياه الفوضى نون[7].

أما علامةtm[8] "أكمل" أو "كامل" "الاكتمال" فربما تشير إلى اكتمال الطقوس الجنائزية التي تجرى للمتوفى. أو تشير الى ان أجزاء جسد المتوفى المختلفة اكتملت، كبديل عن مساواة المتوفى بآتوم[9].

تعتبر الحركة الطقسية Nwn إحدى الحركات الهامة التي تؤدي خلال طقس النحيب على المتوفى لإعادة ولادته[1] وتعكس الحالة النفسية للنائحة من خلال التعبير عن أقصى درجات الحزن

---

[3] Martin, R.V., (2000).552.
4 Martin, R. V., (2000).552.Goedicke, H., (1970), P.25.
5 Gayet, E.(1886) Pl. LIV.
6 Wb. II , 222.
7 Martin, R. V., (2000).550.,Otto, E., Das ägyptischeMundöffnungsrittual, 1960, p . 16 ff.
[8] Barta, W., MÄS 28, p. 100 f; id., MÄS 39, p. 84; Allen, J. P., YES 3, p.11, 16., PT 1162c.
[7] TB 124.

[9] تشير اعادة الجسد في التحنيط الى تجميع جسد اوزير بعد تمزيقه، أي الى العودة مرة اخرى للحياة فالموت بوصفه العدو يتساوى او يجسد ست ليمزق الجسدلاجزاء كل على حدة،كعلامةللموت،". Billing, N., Re-assessing the past, Context and Tradition of the Book of the dead, Chapter 181.p. 7

والاضطراب، لذا صورت المواكب الجنائزية النائحات بالشعر الأشعث المتطاير على الوجه، يتبعن المتوفى خلال رحلته الأخيرة المتجهة للمقبرة (شكل 51). كان النواح يتضمن عبارات تشير إلى البحث عن أوزير والعثور عليه بواسطة "إيسة" و"نبت حوت"[2]. كما كانت الحركة الطقسية Nwn تؤدى خلال طقسة فتح الفم وطقسة ذبح الثور الأحمر[3]، كانت النائحتان تحركان شعريهما للأمام تجاه المتوفى حتى تساعده على استعادة الوظائف الحيوية للجسم تمهيدًا لإعادة ولادته في العالم الآخر، فحركة شعر النائحة تمد المتوفى بنسمة الهواء التي تنعش الدورة الدموية للمتوفى، لتساعده على استعادة حواسه: أن أوزير المتوفى يتنفس ريح الشرق عبر ضفيرتي شعرهما"[4] لذا صورت النائحتان (إيسة ونبت حوت) داخل التابوت الحجري لرمسيس الرابع، وبجوار المنظر نص: "أن النائحتان تحركان وجهيهما أثناء النحيب، تبكيان على الجثمان المقدس للذي يوجد عند مدخل الـ dwAt ، أن النائحتان تمسكان بخصلات شعريهما Swt لقد خرجت (أتت) النسمة منهما"[5].

وهناك تفسير أخر للمنظر يرى انها ترتبط بطقسة فتح الأرض، ويشير الى ان العلامات المصورة في المساحة بين النائحتين، هي على الأرجح رمز WP_T3 "طقسة فتح الأرض". مثلت هذه الطقسة في مقبرة TT20. نقش فوق المنظر:" فتح الأرض أربع مرات" صور رجل منحني يحفر ب فأس حفرة في الأرض، وصور الآخر واقفا في الصف السفلي يعزق الأرض هو يمسك بالمجرفة المعتادة. وينبغي ان نسند هنا إلى أن "فتح الأرض" هنا هو واحد من الطقوس الرمزية التي تتضمنها العملية الجنائزية. ربما يمكن أن تمثل فتح للغرفة الدفن بالمقبرة وكما هو الحال مع طقوس السابقة للجنازة الفعلية، للحفاظ على طقوس SM3 T3 ، يوجد تحت النقالة علامة rs وعلامة hd وعلامة S. هذه العلامات الأربعة يعتقد أنها تمثل أسلحة حماية للمتوفى. ويمكن بدلا من ذلك القول ، أنها تمثل اختصارات لدعاء "لتستيقظ بصحة.(عافية) لتبقى على قيد الحياة في قدسية[6]. وعاملة فإن طقس أو شعيرة عزق الأرض قد تشير بشكل خاص الى موت الإله اوزير والذي هو رمزيا يدفن كل سنة في شكل حبة مزروعة. وهذا التعبير الموتي لشكل الإله قد يستعمل أيضا للمتوفى الذي أصبح عند موته اوزير .

---

[1] Martin, R. V., (2000).553.
[2] Zandee, Death as an Enemy , P. 104ff.
[3] Desroches-Noblecourt, Chr. (1953), 7-47.,Davies, N.(, 1973), Pl. CVI et CVII., Davies, N., & Gardiner, 1915 , Pl. XXIV ; Dziobek, E., (1992) ; Manniche, L1988 , Pl. 18 ; Goyon, J. C., (1972) 121.
[4]Martin, R. V.(2000).551., BD 172
([5]Lefébure, G., (1889) , Pl. XXIX.
[6] Eissa, A.(2002)."Zur Bildreihe der Stele Louvre C 15 – Parallelen und Bedeutung", in: MDAIK,58 , Frankfurt. P. 242-243.

صورت هذه الطقسة أو هذا الوضع في فصول أخر من كتاب الموتى مثل فصل 110 و168 (شكل49 أ)

صورت أحدى مناظر كتاب الكهوف الذي صور على الجدار الغربي لحجرة دفن الملك رمسيس التاسع المتوفى على هيئة المومياء داخل شكل بيضاوي، صور فوق جثمانه أربعة نائحات قلبن شعورهن للأمام في إشارة تعبيرية لأداء الحركة الطقسية Nwn وفي هذا الشكل بدأ المتوفى في تحريك ساقيه وذراعيه أن حركة شعر النائحة فوق جثمان المتوفى كانت إحدى الوسائل المساعدة لاستعادة الحواس تمهيدًا للبعث(شكل 49ب)[1].

ربما تمثل هذه الهيئة المصورة نوت حيث استبدل الطابع الجنزي الذي تؤديه ايزيس في النص بالطابع الكوني الذي تمثله نوت في المنظر اذ ان الاستمرارية التي يعطيها هذا الفصل 17 ذو طابع كوني فتكون نوت هي التي تلد الجعران الذي يخرج من مكان الولادة باعتبارها اما للشمس او الإله الشمسي حيث تلد الشمس كل صباح بعد ان تكون قد ابتلعتها ليلا، كما أن الإنحناءة تميل الى كونها تمثل نوت الهة السماء. وقد لعبت نوت دورًا في إحياء المتوفى مثل ايزيس النائحة: ونابت عن ايزيس في دور النائحة [2]، كما ذكر في متون التوابيت "هذا أوزير المتوفى، لقد صعد إلى چدو dw+.. لقد هزت (بعثرت) نوت شعرها عندما شاهدته"[3]. "لقد أعطتك نوت ذراعيها، إنها ذات الشعر الطويل، والثديين المتدليين، لقد حملتك لنفسها إلى السماء، إنها سوف لا تلقى الملك لأسفل إلى الأرض، لقد حملتك أيها الملك مثل SAH(أي أوزير)"[4]. صورت نوت على أغطية بعض التوابيت التي ترجع لعصر الإنتقال الثالث، بشعر مفرود بين الذراعين (وهذا الشكل يجسد حركة nwn) وهو وضع يرتبط بولادة المتوفى من جسد نوت مثل ولادة الشمس. ومنها تابوت Aset–em–Achbit ،حيث صورت نوت منحنية تستند على ذراعيها وشعرها امام وجهها واسفلها جب[5].وكذلك تابوت متحف Leyde من الأسرة21[6]، وتوابيت من العصر المتأخر[7] كما صورت على قمة لوحة من الأسرة 21 متحف اللوفر[8] بجسد طويل ممتد تلامس بأطرافها خط الأرض، وقد قلبت شعرها لأسفل لتجسد الحركة الطقسية nwn، إشارة إلى إعادة ولادة أوزير(شكل 50)، فعندما تنحني نوت بجسدها للأمام يسقط شعرها

[1] Guilmant, F. (1907) , Pl. XCI..
[2]LA IV,s 537,
[3] CT. Spell. 312.BD.78
[4]Pyr. 2171-2172(a).
[5]Niwinski,A., (2006) 256,Fig.9
[6]Martin, R. V., Ibid. P. 552 , Fig. 4
[7]C.Menssa., (2007)30-32.
[8]Martin, R. V., (2000).. 552 , Fig. 3.

لأسفل، فإنها تحتوي المتوفى، لتلده كما ولدت ابنها أوزير[1]. وفي طقسة ذبح الثور الاحمر اشارت احدى النائحات عن دورها كنوت[2].

وينبغي الإشارة إلى انه منذ العصر المتأخر وخلال العصر البطلمي غالبا ما حذف الخط الفاصل بين نهاية التعويذة 17 وبداية التعويذة 18 والتي تحتوي على آلهة الخلق أتوم وشو وتفنوت ليبدو كأنهم يشهدون ميلاد الشمس من نوت ويمثلون بداية الكون و الخلق و التواجد الإلهى (شكل 49جـ).

ايزيس ونفتيس: صورتا أمام ايزيس المنحنية كانهما تشهدان الحدث، أوبحجم صغير فوق ايزيس والاسد ربما لضيق المكان. صورتا احيانا مرتين مرة امام ايزيس المنحنية ومرة خلفه اوزير وربما يشير وجودهما الى ميلاد جديد، لعبت ايزيس ونفتيس دورالأم للمتوفى، كما يلعبان دورا في حماية اوزير ويساعدان المتوفى عند ولادته[3].

خبري : يرمز خبر الى تجدد الحياة والبعث من جديد، فهو شمس النهار التي تشرق وتخرج من رحم نوت ، لذا فغالبا ما قورن هذا المنظر بالمنظر المعروف بكتاب السماء. يجسد خبري تحول الإله الخالق الى اله متميز من المحيط الأزلي وتجليه في الجرم السماوي اشارة لمجيئه للوجود والانتقال من الوضع الكامن الى الوضع النشط، ويرمز خبر الى شتى التحولات التي تخضع لها البشر منذ ولادتهم وحتى وفاتهم بعد اجتيازهم مراحل رحلتهم في العالم الآخر ليجسد الدينماكية الكامنة في الأشكال الحيوية وقابليتها للتغيير. يعتبر خبري نتيجة لدورته الابدية وانتقاله من حالة لحالة وسيلة للانتقال من الموت للحياة [4]

تشير علامة الارض التي صورت مع الجعران (شكل 48 ج)الى فكرة " جئت من الأرض" ليبدو كانه انبثق او ظهر من الارض تلقائيا (خبري "الذي يصعد او يخرج "او الذي اصبح كائنا"[5] يمكن ان يكون الجعران نفسه تجسيد للأرض، فكما هو معروف ان الجعران يقرأ ta الأرض، وبهذا يكون الانحناء فوق الجعران هو تقليد لانحناء نوت فوق جب، وخروج الجعران من رحم الهة السماء نوت[6]. يتساوى الجعران مع الاله الخالق اتوم ليمثل المنظر تحول الشمس الليلية اتوم الي شمس الصباح خبري[7]. تشير هذه الصورة المركبة (السيدة المنحنية اسفلها الجعران لاضاءة الارض بواسطة الشمس (التي يعاد ميلادها يوميا وابديا)، والذي تخرج من نوت ويدور في جسدها السماوي. الى التشابه الظاهري للكتابة الهيروغليفية المركبة وكلمة الابدية.dt[8] .

---

[1]Martin, R. V., (2000).552.
[2]Nadine Vaksic,(2007)44.

Pyr. 1154.Pyr. 379, 996.,CT. Spell. 66.([3])

[4]Martina Minas- Nerpel ,(2006) 228-230.
[5]Milde, (1991) 48.
[6] Nerpel , M. (2006) 154,2006.s 129.

[8] Maravelia, A. (2007.), p 39.

مثل بدلا من الجعران اسفل ايزيس نجمة (LouvreN3089)، ربما يدل على ولادة النجم الشمسي الذي يعبر عن خلق النور وبداية الزمن، او رغبة المتوفي ان يصبح احد النجوم.

الأسد: تشير بداية التعويذة 17 الى اندماج المتوفى في هيئة اتوم [1]، لتكون العلاقة بين المتوفى واتوم هي احتضان الابن والاب الالهي ليتوفر للمتوفى قوة الحياة من خلال التكامل مع جسد والده، وهو اتحاد يصبح خبر آتوم[2]. تشير بداية الفقرة C الى بيت اتوم البيت العظيم الذي يرغب المتوفى ان يدخله وهو قصر ملك الآلهة، الذي صور في منظر تعويذة 123.[3]والوصول لهذا المكان يمكن المتوفى من رؤية الاله الخالق.

يؤكد النص ان وجود اتوم ضمان للنظام الكوني وموته سيحقق الفوضى الكونية ويضع حدا للسلام بين حورس وست، فمن المعروف أن آتوم الإله الأزلي الذي اوجد نفسه من المحيط الأزلي نون، وخلق العالم[4]، قد تغلب على هيئته البدائية وقضى على مرحلة الفوضى والاضطراب التي سادت قبل الخلق ليكون مجيئه في هيئته الجديدة تمثيل لمرحلة جديدة من مراحل الخلق. وربما كان وجود اتوم هنا ليحافظ على الكون من اختراق الفوضى التي تحدثها ايزيس خلال الحركة الطقسية التي تقوم بها، كما يشير لانتصار الحياة على الفوضى المتمثلة في الكهولة من خلال تجسيد روتي للشيخوخة رع وآتوم والذي وصف في النص الاسد ذو الفم الابيض من الرغاوي. كما أن تجسيده لدورة الزمن وتجدده اللانهائي يجدد الحياة من الكهولة الى الطفولة ومن الموت الى الحياة، ويكون الهدف الأساسى أستعادة النشاط والحصول على التجديد وذلك من قلب مسار الزمن والعودة إلى عالم ما قبل الخليقة مثل الشمس التى تسافر فى رحلتها الليلية من الخلف أى تتجه من زمن الشيخوخة إلى مرحلة الشباب وتتحول من رجل مسن إلى طفل صغير[5]. ويستند التجديد بدوره على الزمن المعكوس من خلال الدخول فى مياه نون الأزلية ووقف عملية الشيخوخة وعكس مسارها ولو بشكل مؤقت[6]، وبالتالى يتم إيقاف تأثير الزمن على الأنسان ويتم الحصول على الشباب والتجديد فيصبح اشبه بمرحلة انتقالية من العالم الموجود إلى اللاوجود الذى يجسده المحيط الأزلى نون الذى يقع خارج نطاق الزمن والذى يعتبر مصدر التجديد واعادة الميلاد[7].

---

[1] Billing, N. (2006) 7.
[2] Billing N..(2003). 130.
[3] Hornung, E. (1979). 230,Abb62,490.
[4] Tarasenko,M. (2006.) 339.
[5] Hornung, E., (1999).75.
[6] Hornung, E., (1999)105.
[7] Schlichting, R., *(1984)* 642

يجسد ارتباط آتوم بهذا المنظر احد اسماءه التي اخذت مخصص السيدة المنحنية والتي ترمز لآتوم كشمس المساء وإله للعالم الآخر يقضي الليل في جسد الإلهة نوت، وبهذا يستطيع اله الشمس المسائية ان يندمج مع نوت[1].

وربما يمثل الأسد هنا روتي كأحد مظاهر اله الشمس آتوم، حيث يتجلى آتوم في هيئة الأسد روتي[2]، فقد شرح كل من كريستين ونافيل وليبسوس المنظر الاخير من الفصل ال17 من كتاب الموتى : ان هناك اسد يرقد امام معبودة السماء، قدمه في الشرق ويديه في الغرب.. يمثل روتي اسد الغرب[3]. ويعتبر روتي هو المعبود الأزلي آتوم، كما تذكر النصوص أن روتي قديم اقدم من آتوم[4] وقد كتب اسم آتوم بمخصص الأسد وغالبا ما يقصدبه روتي، [5].

وفي التعويذة الثانية من كتاب الموتى: "يا آتوم العظيم الذي يأتي من حن حنو (حافة المياه الأزلية) انك كروتي[6]. يشير روتي إلى المتوفى (كثيرا ما يساوي المتوفى نفسه بروتي خاصة عندما يكون آخ، حيث تتساوى القوة الروحية له مع روتي. كما تقارن قوة المتوفى بقوة الأسد روتي له جانبان فهو معبود مساعد للمتوفى كاله يعيش في الأفق[7]. ويعلن المتوفى في متون التوابيت انه روتي(CT.I,2، CT II,175) " انني اتيت كروتي، انني اترك القارب في المساء، انني ادخل القارب في الصباح، بين طقم رع في المساء [8].

وهكذا يزود المتوفى بعناصر بعثه فيستطيع أن يضمن بعثه ويعطيه قوة لمواصلة رحلته في العالم الآخر. كان ينزل الى العالم السفلي بوصفه اتوم ليخرج من جديد من الافق الشرقي في هيئة خبري. فيظهر المتوفى بمظاهر مختلفة ويندمج مع اكثر من اله ليمنحه صفاته الإلهية ودوره أو يصبح الإله نفسه بكل قدراته، بعد اندماجه مع اله الشمس الذي يمكنه من اتخاذ مختلف هيئاته، لذا يأتي المنظر غالبا بعد منظر قارب رع الذي تهلل له القردة.

---

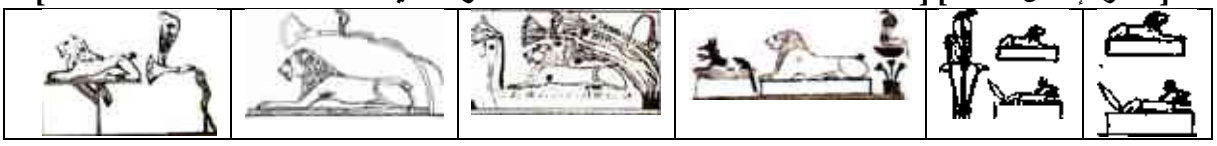
[1] Mysliwiec, K.(1979). 60
[2] Leitz, C. (2002),654
[3] De wit,lion,132.
[4] Alten Muller , synkretismus,,121, 123
[5] Mysliwiec, K.(1979). 56.
[6] De wit,lion,127.
[7] Alten Muller , synkretismus,,s12-123
[8] De wit,lion , p 124-125.

منظر C1e (شكل 53)

يمثل منظر **C1e** حية الكوبرا ملتفة حول باقة من سيقان نبات البردي. صور المنظر على برديات الدولة الحديثة وعصر الإنتقال الثالث،" صورت الحية غالبا خلف الأسد الذي يمثل روتي ثم ظهر معهم بعد ذلك انوبيس رابضاً على مقصورته أو قاعدة صغيرة، وخاصة في عصر الانتقال الثالث، وصوروا غالبا في وضع رأسي وقد أغفل Mosher في تصنيفه منظر الأسد وانوبيس بالرغم من تصنيفه لبعض المناظر التي ظهرت مرة او مرتين فقط، ونجد منظر مشابه لذلك في مقبرة خعمواس[1].

ربما مثل منذ العصر المتأخر بدلا من انوبيس الراقد على الصندوق شخص يحمل صندوق يحتوي على احشاء اوزير ويمشي خلفه انوبيس، مبقيا عينه عليه، كما يمكن أن نعتبر الأسد المصور هنا صور في منظر السيدة المنحنية حيث يلعب نفس الدور تقريباً". (شكل 53 ب) .

[عصر الإنتقال الثالث] [دولة حديثة]



ترتبط حية الكوبرا هنا بالإلهة واجيت" والتي ذكرت في نص التعويذة 17 بـ" **سيدة الشعلة:**

ntk wdyt nbt wnmit

وللتأكيد على صفاتها هذه زودت الكوبرا بالشعلة في منظر بردية اني.

كما وصفت بأنها "عين رع"

Ir w3dyt nbt wnmyt irt rᶜ pw

يعلن المتوفى نفسه في النص أنه يتبع واجيت (ضمن حاشيتها) (وفي قراءة اخرى) يذهب الى ابعد من ذلك حيث يعلن تماثله واندماجه معها.

يعتقد أن تحول المتوفى إلى ثعبان عامة، يمكنه من محاربة الكائنات المؤذية الموجودة في العالم الآخر بشكل أفضل، ويمكن مشاركة الثعبان فكرة التجديد، كما يقرب تحول المتوفى إلى ثعبان الى (با) سيد العالم الآخر، وهو ليس الإله البدائي الأزلي فحسب، ولكن أيضا مصدر للضوء. وتحمي

[1]Gomaa ,F.(1973). 26ff.

الحيات المتوفى أثناء رحلته في العالم الآخر، فهي قادرة على صد هجوم اعدائه. كما ذكر في نصوص التوابيت الحيتان، اللتان إرسلهما آتوم، لمساعدة المتوفى في رحلته في العالم الآخر[1].

وقد أخذ المتوفي هيئة وصفات واجيت كصل يثير الرعب قلوب اعداء ابيها اله الشمس. وقد ذكر النص تهديد لأعداء المتوفى الذي يحاولون ايذاءه من خلال عبارة" قليلون هم الذين اقتربوا منه" وتوضح نصوص بردية سنب من الأسرة 18: (عدد) قليل منهم، عندما يقترب منها حلفاء ست تحرق المقترب (راجع ترجمة النص).

سميت واجيت سيدة الرهبة وسيدة الرعب، والحية الملكية التي تنفث اللهب للدفاع عن الملك، ووصفت في النقوش بأنها تقتل أعداء الملك بأنفاسها النارية[2]. وقد تصور المصريون القدماء الكوبرا الملكية على أنها مظهر من مظاهر واجيت إلهة خصوبة الأرض والمياه، ورمز لمصر السفلى والمخلوق المقدس لمدينة بوتو في الدلتا. وأدى دورها كحامية للدلتا والنظام الملكي في الشمال الى دمجها مع الأوراس (الصل) وهي من الثعابين التي كانت تثير الرعب في النفوس واستخدمت هيئتها كقوة مدمرة، فحية الأوراس قادرة على بصق السم واللهب في وجه الأعداء (خاصة العين). مما يفسر وجودها على التاج الملكي فهي تحمي الملك وبالتالي هي تحمي مصر كلها. وكان يطلق عليها المُحرقة. وترمز الى ابنة رع . تهيمن الكوبرا على جبهة بعض الآلهة لتبعد أعداء الكون، وعندما يضع الإله السماوي عينه الثالثة فوق جبهته فانه يحقق الكمال الكوني التام[3]، وتعتبر خير سلاح في خدمة قوى الكون الايجابية. وهي شكل لقوة الشمس ومرادف للحية المدمرة ولهبة النار، وهي تعبر عن الثنائية الملازمة للإله الخالق الذي يمكنه بث الحياة وصيانتها دون ان ينشر الموت وسط اعداء التوازن الإلهي. ويعتبر شكل الثعبان مجسد للحياة والموت[4].

وربما جاء اللفظ اوراس من **اعـرت** و يقصد بها انثى الكوبرا الرابضة فوق راس فرعون: وهى تسمية تشير لثعبان الحماية (الصل) بصفة عامة أما عن شكل الثعبان الممثل لثعبان الصل والـ اِعرت كرمز ثعبانى للإله رع يعلو رأسه، وبالتالى علا رأس الملك، حيث ثبت فى التاج الملكى[5].

صورت الثعابين كالهة حامية لأله الشمس في كتب العالم الآخر مثل كتاب الايمي دوات وكتاب البوابات امام مركب اله الشمس– قاذفاً للهب من فمه أو عينيه لاناره الطريق امام مركب الاله وايضا لحماية الاله من الثعبان عابب[6].

---

[1] Myśliwiec, K. (1978), p 112-113.

[2] Wilkinson, R.(2006). 225-226.

[3] تمثل الكوبرا (قاذفة اللهب) الحارقة او النارية وهي عين الاله رع اله الشمس، وترتبط باسطورة احضار البعيدة، وهي العين التي ارسلها رع في مهمة خاصة لتاديب اعدائه، لكنها لم تعد فارسل اليها شو وتفنوت لاحضارها فغضبت وبكى رع ومن دموعه تكونت البشرية ، وحين رجعت وجدت عينا اخرى نبتت مكانها فغضبت غضبا شديدا، فرفعها اباها رع على جبينه كثعبان، وارتبطت بالصل الملكي ووضعت على جبين الملوك والآلهة.

4 ايزابيلا فرانكو ، (2005) .ص 159

[5] ثناء الرشيدى ، (1998)، ص22

[6] ثناء الرشيدى ، (1998)، ص 19، 58

تعتبر حيات الكوبرا التي تنفث النار بمثابة حراس لبحيرة اللهب، والتي أحيانا تسمى أيضا بحيرة الصل المقدس. وفى كتاب الموتى كان للثعبان چدفت مكانته فى جزيرة اللهب حيث وصف بـ (سيدة بحيرة اللهب). ظهرت الحيات القاذفة للهب كحراس للبحيره، والتي عرفت فى كتاب البوابات بانها بحيره حيات الصل وبحيره السكين حيث تقيم فيها حيات الصل السبع مذبحة لأعداء اله الشمس[1]

ربما يلعب الأسد هنا دور آتوم الذي اتى للوجود من المياه الأزلية فوق التل الأزلي وهو يجسد دورة الزمن وتجدده اللانهائي. يتمثل الارتباط القوى بين الثعابين وآتوم فى وظيفته كاله أزلى، وكأله الشمس وكسيد للعالم الاخر، حيث تمثل واچيت العين اليسرى لآتوم، كما تمثل فكرة نشأة الاله الأول. حيث يتساوى الثعبان الذي كان وسط المحيط الأزلي مع اتوم رب الخلق في ايونو. كما تلخص علاقة الثعبان بآتوم فى كون آتوم ظهر فى بداية الكون ونهايته فى صورة ثعبان [2].

---

[1] ثناء الرشيدى ،، (1998)، ص62

[2] Mysliwik HÄB, 5 (1),. 118 – 119, Not 116 – 130, 95ff

الخاتمة

تعتبر نصوص و مناظر التعويذة السابعة عشرة من كتاب الموتى والتي صورت على البرديات ولفائف المومياء والتوابيت والمقاصير والمقابر والمعابد والأوستراكا غاية في الأهمية، إذ يشتهر الفصل السابع عشرة بأنه يقدم الخلاصة والتفسير لكتاب الموتى عامة كما يحتوي على **مراحل** البعث والانتصار والإشراق وعجز الأعداء وقدرة المتوفى (السيطرة)على العناصر. كما توضح مناظر التعويذة السابعة عشرة الصورة التي تخيلها المصري القديم عن مصيره وما يتم من مراحل تحوله والهيئات التي يتخذها ويتحول لها والآلهة التي تساعده في ذلك والأماكن التي يتم التحول فيها.

غالبا ما وضعت التعويذة (17) في البداية قبل التعويذة رقم (1) أو التعويذة (64)حيث اعتبرت من التعاويذ الهامة واحيانا كان يكتفى بها في البردية كلها.

يرجع أصل التعويذة السابعة عشرة إلى التعويذة (CT335) التي سجلت على توابيت الدولة الوسطى.

ظهرت التعويذة السابعة عشرة على العديد من الآثار الثابتة والمنقولة ومن أهم مصادرها: البرديات منتشرة في المتاحف المختلفة والتوابيت والمقابر ومعبد الأوزورين في أبيدوس.

غالبا ما كانت البرديات التي تحتوي على نصوص ومناظر من كتاب الموتى مجرد سلعة يتوقف عدد واختيار الفصول وجودة المنظر وطول البردية على الحالة المادية للمشتري وما يحتاجه. وربما كانت بعض البرديات تصنع خصيصا بناءا على طلب المشتري طبقا لما يحتاجه، أو تشترى النسخ ويضاف اسم المستفيد فيما بعد.

اختلفت خصائص مناظر التعويذة السابعة عشرة في كل فترة على حدة ((الدولة الحديثة– عصر الانتقال الثالث– العصر المتاخر والعصر البطلمي) من حيث الأسلوب الفني لمناظر التعويذة السابعة عشرة. اختلفت المناظر في كل فترة من الفترات، حيث استبدل منظر بآخر أو عنصر بآخر أو تم تجاهل منظر معين في فترة نتيجة .

ظهرت مناظر التعويذة منذ عصر الرعامسة، حيث كتبت في الأسرة الثامنة عشرة بدون المناظر المصاحبة لها باستثناء مناظر نادرة حيث ان التركيز على النص. أما في الأسرة التاسعة عشرة فقد تعددت المناظر وأصبحت أكثر توسعا وتنظيما كما بلغت ذروتها من الناحية الفنية سواء من حيث الألوان وتفاصيل المناظر. وفي الأسرة الواحدة والعشرين فقد جاءت مناظرها نادرة وبسيطة وافتقرت أغلبها إلى المناظر إلا أن هناك بعض الصور التي اقتبست من برديات الرعامسة والتي استمر بها أسلوب الرعامسة كما أنها اثريت بمناظر جديدة واضيفت لها تعاويذ كانت قد اغفلت خلال فترة الرعامسة. وفي الأسرة السادسة والعشرين نقح كتاب الموتى وهو ما عرف بالتنقيح الصاوي حيث ظهر نوع من التوحيد والإرتباط بين النص والصورة وبدأ كتاب الموتى منذ ذلك الحين بأخذ صيغته

الأخيرة التي لم تتغير كثيرا حتى العصرالبطلمي والذي يتسم به التنقيح الصاوي بصفة خاصة وهو الترتيب الثابت للكل مما يجعل من السهل التعرف على كتاب الموتى الذي يرجع لهذه الفترة من خلال نمط الصور التوضيحية المصاحبة للنص والتي تكون احيانا ملونة او مرسومة بخط اسود بمنتهى الكمال والدقة. وفي العصر البطلمي استبدل احيانا الطول الكامل لكتاب الموتى بنسخ مختصرة وأحيانا نص واحد واستمر استخدام المناظر الملونة وغير الملونة.

ترتبط بعض مناظر التعويذة السابعة عشرة بالنص المصاحبلها كما تشير العبارات التفسيرية المستخدمة والتي توضح اكثر من معنى ودور للرمز المصور او المذكور في النص الى لإشارة إلى الأسطورة التي يرتبط بها المنظر او أجزائه المختلفة ومدلولاته الدينية.

ارتبطت أغلب مناظر التعويذة السابعة عشرة بتعاويذ أخرى من كتاب الموتى. وغالبا ما كان لهذه المناظر إرهاصات قبل الدولة الحديثة.

تضمن التعويذة السابعة عشرة للمتوفى اقتناء كل الوسائل التي تمكنه من النجاة في العالم الآخر، اذ يتخذ لنفسه أي شكل يريده ويتقمص أي صورة. ففي الجزء الأول من التعويذة يقدم المتوفى نفسه كخالق وسيد العالم الإله رع، وهو مثله نقي وذلك لأنه ترك أخطاءه على الأرض عندما ظهر في الأفق الشرقي، وفي جزء آخر، يتجه إلى رع يسأله الحماية من كل شيء. ويلجأ إليه لإنقاذه من المحكمة وأماكن العقاب وغيرها من الأخطار التي يمكن أن يواجها في العالم الآخر.

جسدت مناظر التعويذة المعنى السابق من خلال تصويرها لأغلب الآلهة والألوهيات التي يندمج معها المتوفى وقد اعطت لها اكثر من دور ومدلول وربطتها باساطير ومذاهب دينية مختلفة بما يضمن للمتوفى قيام هذه الآلهة بدورها له .

اختلفت المناظر المصورة خلال الفترات المختلفة وذلك باضافة مناظر وحذف اخرى وان كان هناك مناظر ثابتة في اغلب البرديات مثل منظر العنوان ومنظر الأسدين والقط والثعبان ومراكب الشمس ، والمومياء الراقدة وابناء حور حول الصندوق و منظر حح وواج ور، عين الوجات والبقرة السماوية.وقد احتفظت بالمعالم الأساسية للمنظر مع اختلاف طريقة التنفيذ في كل فترة.

استمرت المناظر التي اضيفت بعد التنقيح شمس الصاوي مثل منظر الشخص الذي يحمل تمثال مين ومركب الشمس الذي به الكبش، ومنظر المنوفى يحمل الصندوق وخلفه انوبيس، ومنظر السيدة المنحنية.

اختلفت الآلهة المصورة خلال الفترات المختلفة وخاصة الألوهيات المرتبطة بالعالم السفلي. مثل الآخو السبعة الذين صوروا في الدولة الحديثة بهيئات حيوانية وتطور المنظر ليصوروا بهيئة مجموعة من الآلهة بهيئات آدمية تجلس في صفين متتابعين. وحذفت مناظر الألوهيات وخاصة ذات الأشكال المخيفة والمرتبطة بمعاقبة الخطاة والمذنبين واقتصر ظهورها على الدولة الحديثة عصر الانتقال الثالث.

أولا: المراجع العربية والمترجمة

- أحمد عيسى عبد الرحيم الحج والزيارات الجنائزية الرمزية فى المناظر والنصوص المصرية القديمة. رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القاهرة 1983.
- احمد عيسى "(2001) . حول المفهوم المصري القديم عن الموت"، في: مجلة كلية الآثار – جامعة القاهرة، العدد التاسع/1998 ، 361-376.
- احمد عيسى ، (2001/2000)"أوزير في بلاط رع"، في: مجلة المجمع العلمي المصري، العدد 78، القاهرة.
- احمد عيسى، (2002)."لمحات من رحلة أوزير بين الموت والبعث"، في: مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد 3، القاهرة.
- أحمد محمد مكاوى، المعبود شسمو حتى نهاية العصر المتأخر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، 2007.
- آمال صمويل، المناظر الأسطورية المصورة على الآثار المصرية حتى الأسرة 30، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القاهرة 2003
- آمال صمويل، صدى أسطورة أوزير فى بعض المعتقدات الدينية والجنائزية ومراكز عبادته فى ضوء الإكتشافات الأثرية الحديثة حتى نهاية العصور المتاخرة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة، 2010.
- أسامة محمود ، ملاحظات حول التغير الشكلي واصل أبناء حورس الأربعة "مسو حر". دراسات في آثار الوطن العربي 32 . كتاب الملتقى الرابع للاثاريين العرب الندوة العلمية الثالثة القاهرة 2001. ص 59-71.
- أنا مانسيني ، "ماعت" فلسفة العدالة في مصر القديمة، ترجمة محمد رفعت عوّاد- جيهان زكي. تقديم علي رضوان – سلسلة مصريات- القاهرة 2009.
- ايريك هورننج، الوحدانية والتعدد ، ترجمة محمود ماهر ، القاهرة 1995.
- بول بارجيه ، كتاب الموتى للمصريين القدماء ترجمة زكية طبوزاده. القاهرة 2004
- ثناء جمعة محمود الرشيدى، الثعبان ومغزاه عند المصرى القديم من البدايات الأولى وحتى نهاية الدولة الحديثة رسالة دكتوراه جامعة،القاهرة 1998.

- ثناء جمعة محمود الرشيدى، الخلود الأبدي والوفاة الثانية في الفكر المصري القديم، الأفق: دراسات في علم المصريات تكريم الدكتور عبدالحليم نور الدين- المجلد الأول ، ص 239-247. القاهرة، 2009.
- جورج بوزنر ، معجم الحضارة المصرية القديمة مترجم ، 2003.
- رضوى رمضان صالح، قضاة محكمة العالم الاخر، رسالة ماجستير غير منشورة -جامعة حلوان، 2014.
- ريتشارد. ويلكنسون. قراءة الفن المصري دليل الهيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم. ترجمة يسرية عبدالعزيز. القاهرة 2007. ص 156.
- سيلفي كوفيل ، قرابين الآلهة في مصر القديمة، ترجمة سهير لطف الله. بياتشرو 2010.
- عبد العزيز صالح : مداخل الروح وتطوراتها حتى أواخر الدولة القديمة - مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة - 1964 - ص95 - 136.
- عبد العزيز صالح مقومات الإنسان وماهيته في مصر القديمة- مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - 1969 - ص159 - 198.
- عبدالواحد عبدالسلام- رضا علي، الريش واستخداماته في مصر القديمة: كتاب المؤتمر العاشر للإتحاد العام للآثاريين العرب جـ1، القاهرة 2007.
- غادة محمد بهنساوي،القرد المقدس في مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، 2006.
- ليلى عزام ، التعاويذ السحرية ضد الأمراض في عصر الدولة الحديثة ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، حلوان 2001.
- ماجدة السيد جاد، العالم الآخر ومكانه في المفهوم المصري القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة 2002
- محمد حسون، المعبود مين ودوره في العقائد المصرية حتى نهايةالدولة الحديثة ، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة 1999.
- مفيدة الوشاحي، دراسة المعبودات التي اتخذت شكل الأرنب البري في مصر القديمة. كتاب المؤتمر الثامن للإتحاد العام للآثاريين العرب (في الفترة من 26-27 نوفمبر 2005) الندوة العلمية السابعة دراسات في آثار الوطن العربي الحلقة السادسة .القاهرة 2005،ص 262-287. ص 278. ص 284.

- مفيدة الوشاحي، أشكال الإلهة نفتيس على توابيت الخبيئة الثانية للدير البحري. كتاب المؤتمر الثاني عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب (في الفترة من 14-16 نوفمبر 2009) الندوة العلمية الحادية عشر دراسات في آثار الوطن العربي الحلقة العاشرة، الجزء الأول. القاهرة 2009، ص 626-646.
- مفيدة الوشاحي (2005)، دراسة لأحد الرموز غير الشائعة في عصر الأسرة الحادية والعشرين. دراسات في الحضارة المصرية القديمة، تكريماً للأستاذ الدكتور/ علي رضوان، CASAE 34/III، (القاهرة) ، المجلد الثالث. ص 197-204.
- منال اسماعيل، دراسة مقارنة للمعتقدات المرتبطة بالثعبان في الحضارتين الإغريقية والمصرية القديمة. كتاب المؤتمر الثامن للإتحاد العام للآثاريين العرب (في الفترة من 26-27 نوفمبر 2005) الندوة العلمية السابعة دراسات في آثار الوطن العربي الحلقة السادسة .القاهرة 2005،ص647-681.
- نشأت حسن الزهرى، المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرون، القاهرة 2009.
- هبة مصطفى كمال – المنسوجات فى مصر القديمة – دراسة لغوية من خلال النصوص الهيراطيقية والهيروغليفية – رسالة ماچستير غير منشورة – القاهرة سنة 1987

ثانيا: المراجع الأجنبية.

Abdelhalim A. (2010), Hu und Sia In den Altägyptischen Glauben vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches Dissertation in Ägyptologie .Kairo.

Abitz, F. (1979), Statuetten in Schreinen als Grabbeigaben in den Agyptischen Konigsgrabern der 18. und 19.Dynasie.in :ÄÄ 3,Wiesbaden.

Allen, J. P. (1988), Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts, Yes 2 New Haven, 31.

Allen, T. G. (1960), The Egyptian Book of the Dead Documents in the Oriental Institute Museum. vol. 82. Chicago.

Allen, T. G. (1974). The Book of the Dead or Going Forth by Day. Studies in Ancient Oriental Civilizations, no. 37. Chicago: The Oriental Institute..

Altenmüller, H. (1975). "Zur Frage der Mww" in: SAK . 21-37.

Altenmüller, B. (1975). Synkretismus in den Sargtexten , *GOF IV*/7. Wiesbaden.

Alzohary, N. (2012). The Lower Part of the Statue of a New Visir Ḏd b3stt iw.f cnḫ (Cairo JE 27749), in :MDAIK 68.

Amanda- Alice Maravelia, (2007), Some'Astronomical' Hieroglyphs and their Cosmographic and Calligraphic Significance,in Abgadiat.

Amelineau, E. (1910), Etude sur le chapitre XVII du Livre des Morts de lancienne Egypte; in: Journal Asiatique, 10. Bd. 15, 395-463, Bd 16.,5-74.

Andrews, N. (2011). Protecting personhood: the role of the Sacred Eye in ensuring the continuing identity of the deceased, in Current

Research in Egyptology 2010: Proceedings of the Eleventh Annual Symposium, Oxford.

Assmann, J. (1983), Tod und Initiation im altägyptischen Totenglauben. Frankfurt.

Assman, J.(1969). Liturgische Lieder An Den Sonnengott , Untersuchungen zur altagyptischen Hymnik I, MÄS 19 Berlin.

Assman, J. (1977). Harmerti, in: LÄ II,996-7.

Aston D.A. (1994).The shabti box: a typological study.in: OMORO 74, Leiden 21-54

Arnold, D. (1962) , Wand relief und Raumfunktion in agyptischen Tempeln.

Barguet, P. (1967). des Neun Reiches, in :MÄS II.

Arnold, D. (1992), Die Tempel Ägypten :Gotterwohnungen, Kultstatten, Baudenkmaler. Zurich.

Bakir, A. **(1953),** Neh and Djet reconsidered in: JEA 39,116.
Barguet, P. (1967). Le Livre des Morts des ancient Egyptiens. Paris.

Barta,W. (1966), Die Anordnung der Wandreliefs in den GotterKapellen des Sethos –Tempels von Abydos .in MDAIK 21.116-122.

Barta, W. (1968), Aufbau und Bedeutung der altägyptischen Opferformel, Glückstadt, (= Ägyptologische Forschungen 24).
Barta,W. (1980), Konigsdogma . in: LÄ III. 485-494.

Barta , W. (1981), Die Bedeutung der Pyramidentexte für den verstorbenen Könige, in: MÄS 39.

Barta , W. (1985), Die Bedeutung der Jenseitstexte für den verstorbenen Könige, in: MÄS 42.

Beinlich, H. (2000), Das Buch vom Ba (Studien Zum Altagyptischen Totenbuch) SAT 4, Wiesbaden.

Beinlich, H., & Saleh, M. Corpus der hieroglyphischen Inschriften aus dem Grab des Tutanchamun. Oxford 1989.

Billing, N. (2006), Re-assessing the past, Context and Tradition of the Book of the Dead, Chapter 181, in : SAT 11,Wiesbaden.

Bleeker, C. J. "Isis and Nephthys as Wailing women", Numen 5, (1958),1-17.

Bonnet, H., (1952). "Nefertem" in: RÄRG, 508-510.

Buchberger, H. (1993), Transformation und Transformat. Sargtextstudien I, in: ÄA 52 Wiesbaden.

Budde, D. (2000), Zur Symbolik der sogenannten Schulterrosette bei Löwendarestellungen. in ZÄS 127., Berlin.

Caulfield , G. (1902), Temple of the Kings at Abydos (Sety I), London

Cherpion, N. (2010), La Tombe d'INHERKHÂOU (T359) á Deir El-Madina, in: MIFAO 128. Cairo.

Coenen, M. (2001), On the Demise of Book of the Dead., in RdE 52,., p 76.

Davies, N. (1973), The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes, New York.

Davies, N. & Gardiner, A, (1915), Tomb of Amenemhet. *EEF* , London.

Davies, W.M. (1977), The Ascension- Myth in the Pyramid Texts, in : JNES 36.

de Buck, A. (1951), The Egyptian Coffin Texts IV. Texts of Spells 268-354, Chicago.

Derchain, P. (1963), Nouveaux documents relatifs Bébon (B3b3wj), in: ZÄS 90, Berlin. 22-25.

Dziobek, E. (1992), Das Grab des Ineni ,Theben. NR. 81 Arch Ver 68, (Mainz/ Rhein).

Eggebrecht, A. (1966), "Zur Bedeutung des Würfelhockers", in S. Lauffer (ed.), Festgabe für Dr. Walter Will Cologne.

Eissa, A. (2002). "Zur Bildreihe der Stele Louvre C 15 – Parallelen und Bedeutung", in: MDAIK,58 , Frankfurt.

Elena Diaz-Iglesia llanos. L, (2005), Commentary on Heraclepolis Magna from the theological perspective (I): The Image of the local lakes in the vignette of the chapter 17 of the Book of the Dead. In TdE 4 = Trabajos de Egiptologia,Paper in Encient Egypt, Numwero . 31-106.

Faulkner, R. O. (1972), The Book of the Dead. A Collection of Spells. Edited and Translated. From Papyri in the British Museum, New York.

Faulkner, R.O. (1982).The Egyptian Book of the Dead. The Book of going forth by day. The complete papurus of Ani, London.

Faulkner, R. (2008), The Ancient Egyptian Book of the Dead, London .

Feucht, E. (**1985**), Das Grab des Nefersecheru (TT 296), in Theben. Band I, Mainz an Rhein.

Frankfort, H. (1933). The cenotaph of Seti I at Abydos. Vol. 1-2, Bd. 39: Egypt Exploration Society, London., 66, Taf. 63-71.

Gasse, A. (1996). Les sarcophages de la Troisième Période Intermédiaire du Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, musei e gallerie pontificie, Museo Gregoriano Egizio, Bd. 3: Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt.

Gauthier H. (1931), Les Fétes,due dieu Min, RAPH.2, 153.

Geisen, Chr. (2004) Die Totentexte des verschollenen Sarges der Königin Mentuhotep aus der 13. Dynastie. Ein Textzeuge aus der Übergangszeit von den Sargtexten zum Totenbuch,: SAT 8, Wiesbaden.

Gesellenstter, J.S. (1997), Das Sechet-Iaru. Untersuchung zur Vignette des Kapitels 110 im Ägyptischen Totenbuch, unpup. PH. Dissertion , Würzburg.

Geßler-Löhr,B. (1983). Die heiligen Seen ägyptischer Tempel: Ein Beitrag zur Deutung sakraler Baukunst im alten Ägypten, in: HÄB21. Hildesheim.

Gomaa ,F.(1973). Chaemwese Sohn Ramss'Iiund Hoherpreister von Memphis, in: ÄA 27.

Goyon, J. C. (1972) , 'Rituels Funéraires de l'ancienne Égypte" in : LAPO 4

Grapow, H. (1912), Das 17 Kapitel des ägyptischen Totenbuches und seine religionsgeschichtliche Bedeutung, Berlin.

Grapow,H.(1917), Religiöse Urkunden, ausgewählte Texte des Totenbuches Urkunden des ägyptischen altertums V, Leipzig,1-99

Graefe,E. (1986). Uräus. In: LÄ VI, (864-868).

Guilmant, F. (1907), "Le Tombeau De Ramses IX", MIFAO 15.

Haring, (2006), The Tomb of Sennedjem (TT1) in Der El- Medina, Palaeography, in: Palaéography Hiéroglyphique 2, Cairo.

Helck, W.(1986). LÄ VI, " Westen".1235.

Heerma van Voss, (1980). Horuskinder , in: LÄ III ,52-53.

Heyne, A. K. (1998). Die Szene mit der Kuh auf Särgen der 21. Dynastie, Ein ägyptisches Glasperlenspiel. Ägyptologische Beiträge für Erik Hornung aus seinem Schülerkreis.

Hildo Van ES Hoopjddor, M.(1986). Totenbuch in: LÄ VI , 641-743,

Hildo Van ES Hoopjddor, M.(1986).Vignette in: LÄ VI, 1043-4.

Hofmann, E. (1995). Das Grab Des Neferrenpet Gen Kenro (TT178), Mainz an Rhein.

Horning E. (1999a), The Ancient Egyptian Books of the Afterlife, London, 14-15.

Horning E.(1999b), Der Geist der Pharaonenzeit. Düsseldorf/ Zürich.

Horning E. & Bryan, B. M.(2002), The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt. exhibition dates 12 May - 2 September 2002, National Gallery of Art,Washington.

Horning E.(2004). Das Totenbuch der Ägyper,Düsseldorf.

Janak, J. (2011), A question of Size. A remark on Early Attentions of the Ba Hieroglyphic, in SAk 40.

Jiøi Janák, Migratory Spirits: Remarks on the AKh Sign.in Current Research in Egyptology 2006. Oxford 2006.

Junker , H . (1940) " Der Tanz der Muu und das Butiche Begrabnis im alten Reich" , MDIAK 9. 1 – 39

Kees.H. (1941), Götterglaube in Alten Ägypten, Leipzig

Kemp, P. (2007). How to Read the Egyptian Book of the Dead. London.

Kessler, D. (1980).Leiter, in: LÄ III, 1002-1005.

Kischkewitz, H., (1997), Mummies: Life after Death in Ancient Egypt. New York.

Kockelmann, H. (2006). Drei Götter unterm Totenbett zu einem ungewöhnlichen Bildmotiv in einer Totenbuch-Handschrift.in RdE 57.

Kockelmann, H. **(2008).** Untersuchungen zu den späten Totenbuch-Handschriften auf Mumienbinden in: SAT 12, Band II: Handbuch zu den *Mumienbinden* und Leinenamuletten,Wiesbaden.

Koch, K. (1993). Geschichte der dgyptischen Religion, Stuttgart.

Lapp, G. (2006). Totenbuch Spruch 17. Totenbuchtexte 1, Basel.

Lefébure, G. (1889) "Les Hypogées Royaux de Thébes. Troisième Division. Tombeau de Ramses IV, MIFAO 111/2.

Leitz, C. (2002), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, vols. I-VII (OLA 110-116).Leuven.

Lenzo, G. (2004), Lavignette initiale dans les Papyrus funéraires de La Troiséme Période interméiaire,in BSEG 26.

Lepsius,R. (1842). Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin . Leipzig.

Lieven, A.(2007), Bemerkungen zum Dekorationsprogramm des Osireion in Abydos, in: Haring, B.; Klug, A. (Hg.), 6. Ägyptologische Tempeltagung. Funktion und Gebrauch altägyptischer Tempelräume, Leiden, 4.-7. September 2002, KSG 3,1, Wiesbaden, 167-186.

Lieven, A. (2012). Book of the Dead, Book of the Living: BD Spells as Temple Texts, in: JEA 98 . 249-267.

Liptay, E. (2006). Between Heaven and Earth II, in Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts,Budapest.

Lucarelli, R. (2005). Demons in the Book of the Dead, in: SAT 11, Wiesbaden.

Lucarelli, R., (2010 a).Demons (benevolent and malevolent). In: UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles.

Lucarelli , R. (2010 b) The guardian-demons of the Book of the Dead, in: British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan 15: 85–102.

Lucarelli R. (2011) Demonology during the Late Pharaonic and Greco-Roman Periods in Egypt in: JANER 11, 109–125.

Lüscher, B. (2007). Totenbuch-Papyrus Neuchâtel Eg. 429 und Princeton Pharaonic Roll 2. Zur Totenbuch-Tradition von Deir el-Medina. BAÄ 1, Orientverlag Basel.

Luscher, B. Das Toenbuch P Berlin P.10477 aus Achmim(mit photoograohien des verwandten P Hildesheim 5248., in : HAT 6.

Lucia Elena Diaz-Iglesia llanos., (2005) Commentary on Heraclepolis Magna from the theological perspective (I): The Image of the local lakes in the vignette of the chapter 17 of the Book of the Dead. In TdE 4 = Trabajos de Egiptologia,Paper in Encient Egypt,Numwero . p 31-106.

Lepsius, R. (1842), Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin / mit einem Vorworte zum ersten Male hrsg. von R. Lepsius. - Leipzig .

Le Livre des Morts des ancient Egyptiens. Paris: Les Editions du Cerf.

Luscher, B. (2000). Das Toenbuch P Berlin P.10477 aus Achmim(mit photoograohien des verwandten P Hildesheim 5248., in : HAT 6.Wiesbaden/

Malek, J.(2006). The Cat in Ancient Egypt, London.

McDonald, J. (1996) . House of Eternity :The Tomb of the Nefertari, Cairo.

Manniche, L. (1988). Lost Tomb. A study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in The Theban Necropolis , London, New York.

Martin, R. V., (2000). "Les Cheveux des pleureusesdans Les Rituel Funéraire Égyptien. Le Geste Nwn", In: Proceedings of the Eighth International congress of Egyptologists, Cairo, Vol. 2

McCarthy, H.L. (2002). The Osiris Nefertari: A Case Study of Decorum, Gender, and Regeneration, in: JARCE 39.

Menssa., C. (2007). The late Egyptian Underworld:Sarcophagi and Releated Texts from the Nectanbid Period.

Mercer , S.(1927). Some Religious idea in the Seventeenth Chapter of the Book of The Dead, in: JSOR 11, 217-221.

Meyrat, **P. (2010)**. Miw *c3* : grand chat ou serval ? GM 224, 87-92

Milde, H. (1991). The Vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet,EU 7, Leiden.

Milde, H. (1993). Reading Vignettes an approach to Illustrations in the Book of the Dead. in: ORIENTALIA , vol.62 Fasc.3-.43-56.

Milde, H. (1994) "Going out into the Day." Ancient Egyptian Beliefs and Practices concerning Death, in: Hidden Futures, Amsterdam. 15-34.

Milde, H. (1988). It is All in the Game. The Development of an Ancient Egyptian Illusion, in: Funerary Symbols and Religion. Essays Heerma van Voss, Kampen. 89-95.

Minas-Nerpel, M. (2006). Der Gott Chepri. Untersuchungen zu Schriftzeugnissen und ikonographischen Quellen vom Alten Reich bis in griechisch-römische Zeit. In : OLA 154., Leuven/Belgium.

Mofida El-Wshahy (2009). "Snwy," the *father* of *Sobek* , in: The *Horizon studies* in *Egyptology* in *honour* of M.A. Nur El-Din (10-12 April 2007). volume III, Cairo, 227-240.

Morenz, L. D. (2004). Apohis : On Origin, Name and Nature of an Ancient Egyptian Anti-God. In: JNES 63. 201-205.

Mosher, **M.** Jr. (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period: A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, und the Possible Chronological or Geographical Implications for Differing versions of Vignettes. Doctor Dissertation in Uni. Of California, Unpuplished.

Mosher, M. Jr., (1992). Theban and Memphite Book of the Dead Traditions in the Late Period, JARCE 29, 143-172.

Mosher, M. Jr., (2001). The Papyrus of Hor (BM EA 10479). Catalogue of The Books of The Dead in British Museum, Voll II,

Munro, I. (1997). Das Totenbuch des Nacht-Amun aus der Ramessidenzeit (pBerlin P. 3002), Wiesbaden.

Munro, I. (1988) Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der *18. Dynastie*, London -New York,.

Münster, M. (1968). Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches, MÄS 11.

Mysliwiece,K.(1978).Studien zum Gott Atum Band I, in HÄB 5, Hildesheim

Murray,M. (1903).The Osireion at Abydos. Egyptian Research Account 9, London

Naville, É.(1886) Das ägyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie aus verschiedenen Urkunden zusammengestellt .Berlin ,Bd. 1-3 .

Niwinski, A. (1989).Studies on the illustrated Theban funerary papyri of the 11th and 10th centuries B.C. in : OBO 86, Freiburg.

Niwiński, A. (1988). 21st dynasty coffins from Thebes, Bd. 5. Mainz.

Niwinski,A. (2006) . The Book of Dead on the Coffins of the 21st Dynasty., in SAT 11,

Noblecourt, D. (1953)."Concubines du Mort et Méres de Famille au Moyen Empire" , *BIFAO* 53.

Otto, E. (1975), Ach . in : LÄ I, 49-52.

Otto, E. (1956). Die Atiologie des grossen Katers in Heliopolis, in ZÄS 81, 65ff.

Parkinson, R. and Quirke, S. The Coffin of Prince Herunefer and the Early History of the Book of the Dead, in: Studies in Pharaonic Religion and Society for Gwyn Griffiths, 36-51.

Piankoff, R. (1995). The Shrines of Tut-Ankh-Amon, New York.

Piccione, P. (1980), In Search of the Meaning of Senet. *Archaeology* 33.

Piccione, P.(1990 b). The Egyptian Game of Senet and the Migration of the Soul.

Piccione,P. (1990a),The Historical Development of the Game of Senet and its Significance for Egyptian Religion, Ph.D. thesis. University of Chicago..

Piccione, P.A. (2007). The Egyptian Game of Senet and the Migration of the Soul. In I. L. Finkel (ed.) Ancient Egyptian Board Games in Perspective , 54-63. British Museum, London.

Pusch, E. B., (1979). Das Senet-Brettspiel im alten Ägypten. Teil 1. Das inschriftliche und archäologische Material, München-Berlin, in:MÄS 38.

Pusch, E. (1977). Ein unbeachtete Brettspielerart, in SAK 5,199-212.

Pusch, E. (1984) ."Senet", in: LÄ V, 851-855.

Quirke, S. (1999). The last Books of the Dead?. In Davies, W.V. (Ed.), *Studies in Egyptian Antiquities, a tribute to T.G.H. James.* London.pp. 83-98.

Quirke, S. (2013). Going out in Daylight - prt m hrw: The Ancient Egyptian Book of the Dead - translation, sources, meanings, London,55-63.

Quesne, T. (2006). The Osiris – Re Conjunction, in SAT 11.

Radwan, A. (1985**)** Einige Asprkte der Vergottlichung des agyptischen Koniges , in:" Ägypten Dauer und Wandel" SDAIK 18. 53-69

Radwan, A. (2010). The Stela Louvre C 211. in The Bulleten of the Australian Center for Egyptolgy, Vol 21., P108.

Renouf P.L (1862), Hieroglyphic Studies, in: Atlantis 2(1859), 333-378.-, Atlantis 3, 127-155,423-440.

Renouf, P.L. (1892). The Egyptian Book of the Dead, Chapter XVII. In: PSBA 1.

Rößler-Köhler, U.,(1975). Einige vorläufige Bemerkungen zu kap.17 TB vom Sarg der Königin Mentuhotep, in: Göttinger Totenbuchstudien. Beitrage zum 17, Kapital,GOF IV\3, Wiesbaden,11-26.

Rößler-Köhler, U. (1979). Kapitel 17 des Ägyptischen Totenbuches. Untersuchungen zur Textgeschichte und Funktion eines Textes der altägyptischen Totenliteratur,in Göttinger Orientforschungen. IV.Reihe: Ägypten,10. Wiesbaden.

Rößler-Köhler, U.(1980). Löwe, in: lÄ III. (1080- 1090)

Rößler-Köhler, U.(1996). Stemmatische Einordnung und Bewertung von Tb 17 des Pa-nedjem II. innerhalb der Textzeugen der 21./22. Dyn., in: Der Totenbuch-Papyrus des Hohenpriesters Pa-nedjem II. (pLondon BM 19793 / pCampbell), Wiesbaden, 49-52.

Rößler-Köhler, U.(1999) Zur Tradierungsgeschichte des Totenbuches zwischen der 17. und 22. Dynastie (Tb 17), Bd. 3: SAT, Wiesbaden.

Rößler-Köhler, U. (2000). Tradierungsgeschichtliche Bemerkungen zum Text von Tb 17 in pBerlin 10477 und der Achmimer Gruppe, in: Lüscher, B. (Hg.), Das Totenbuch pBerlin P. 10477 aus Achmim. (mit Photographien des verwandten pHildesheim 5248). Wiesbaden. 35-43.

Saleh, M. (1984). Das Totenbuch in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches. Texte und Vignetten.Tübingen.

Shalomi-Hen,R. (2000). Classifying the Divine. Determinatives and Categorisation in CT 335 and BD 17, Bd. IV/38: GOF, Wiesbaden.

Schenkel,W. (1973). Rėpres chronologiques de l`histoire redactionelle des Coffin Texts, in: Göttinger Totenbuchstudien. (Spruch 335 der Sargtexte und Kapitel 17 des Totenbuches), in: GOF IV\3,Wiesbaden. 27-36.

Schenkel, W.(1973). Zur Redaktions- und Überlieferungsgeschichte des Spruchs 335a der Sargtexte, in: Göttinger Totenbuchstudien (Spruch 335 der Sargtexte und Kapitel 17 des Totenbuches), 37-79.

Schmidt,V. (1919). Levende og Døde I det Gamle Ægypten Album , til ordning Sarkofager, Mumiekister, Mumiehylstre o. lign., Kßben- havn.

Schneider, RD, (1987). Art from The Ancient Egypt :chosen from the collections of National Museum of Antiquities at Leiden, the Netherlands Tokyo, leiden.

Schott,E.(1992). Die Ägyptischen Sünden : Kapitel 125 und Kapitel 30 des ägyptischen Totenbuches.,Göttingen.

Sethe, K. (1916).Von Zahlen und Zahlworten bei den alten Ägyptern, Straßburg.

Shedid, A. (1994). Das Grab des Sennedjem : ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el-Medineh, Mainz.

Schulz, R. (1992). Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus, vol 2. Hildesheim.

Seeber,Ch. (1976).Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten, in: MÄS 35, München.

Spiegel, J. (1975).Versuche zur Verschmelzung von Re und Osiris, in GOF IV,3,Wiesbaden ,130-159.

Stadler, A.M. (2009). Weiser und Wesir: Studien zu Vorkommen, Rolle und Wesen des Gottes Thot im ägyptischen Totenbuch. In ORA I. Tübingen .

Störk, L. (1984). Schlangen. In : LÄ V, (644-652).

Swart, L. (2004). A stylistic comparison of selected visial representations on Egyptian funerary papyri of the 21st Dynasty and wooden funerary stela of the 22 Dynasty.unpuplished PH.dissertation in Unvi of Stellenbosch.

Tarasenko, M. O. (2011). The Vignettes of the Book of the Dead Chapter 17 in the Saite Period, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient, Bd. 6, 71-87.

Tarasenko, M. O. (2010). The Vignettes of the Book of the Dead chapter 17 during the Third Intermediate Period (21st-22nd dyanasties), in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient Bd. 5, Nr. 5, 108-121.

Tarasenko, M. O. (2007). “Ruti-Scene” in Ancient Egyptian Religious Art (19-21 Dynasties), in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient , Bd. 4, Nr. 4, 77-122.

Tarasenko, M. O. (2006). Mythological Allusions Connected with Cosmogony in Chapter 17 of the Book of the Dead, in: Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch-Symposiums Bonn, 25. bis 29. September 2005, Wiesbaden, 339-355.

Tarasenko, M. O. (2006). The Osirian Myth and its Characters in the Book of the Dead Chapter 17, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient, Bd. 3, Nr. 3, S. 75-102.

Tawfik, T. (2004). Untersuchungen zu den Vignettendarstellungen von Totenbuch Kapitel 1 von der 18. Dynastie bis in die Spätzeit (Arbeitstitel. Boon, unpuplished.

Taylor, J. H. **(2010),** The Book of the Dead, in: Egyptian archaeology ,Bd. 37, Nr. 37, S. 21-24.

Taylor, J. H. (Hg.), **(2010),** Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead, London.

Thausing, G., and Goedicke, H.(1971). *Nofretari*: A *Documentation* of *Her Tomb* and *Its Decoration*, Graz, Austria.

Tolmatcheva, E. G., A (2003), Reconsideration of the Benu-bird in Egyptian Cosmogony, in: Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century. Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Vol. 2: History, religion, Cairo, 522-526.

Vasilyeva, O. (2006), Representations of Osiris ‘ Resurrection in the Ancient Egyptian iconography, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient, 134-135.

Valloggia M. (1989), Le papyrus Bodmer 107 ou les reflets tardifs d'une conception de l'eternite RdE.
Valloggia M. (2001), Les manuscripts hieratiques et hieroglyphiques de la Bibliotheca Bodmeriana «Sortir au jour». Art egyptien de la Fondation Martin Bodmer. Catalogue / Cahiers de la Societe d'Egyptologie. Vol. 7. Geneve.

Van voss, H. (1978) . Anoebis en de demonen in: versie,77, leiden.
Van voss, H. (1982) Anubis in Pyr.1713c, in:L’Egyptologie , vol II paris.

Waitkus, W. (1987). Zur Deutung einiger apotropäischer Götter in den Gräbern im Tal der Königinnen und im Grabe Ramses III in: GM 99.

Westendorf, W. (1966) Altägyptyische Darstellungen des sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn, MÄS 10,Berlin.2ff.
Westendorf, W. (1973), Göttinger Totenbuchstudien (Spruch 335 der Sargtexte und Kapitel 17 des Totenbuches), GM 7 . 29-30.
Westendorf, W. (1975). Die Lehre von den zwei Ewigkeiten und ihre Nutzanwendung durch den Toten, dargestellt anhand des 17. Kapitels des Totenbuches in , **GOF. IV, 3.**

White, D. A. (2010). The *Senet Game* Text of Ancient Egypt

Wilkinson, R. (2005), The Complete Gods and Goddess of Ancient Egypt. Cairo.

Wolfgang W. (1987). Zur Deutung einiger apotropäischer Götter in den Gräbern im Tal der Königinnen und im Grabe Ramses III in: GM 99 51-82.

Wüthrich,A. /S.Stöher, (2013). Ba–Bringer und Schattenabschneider, untersuchungen zum so genannten Totenbuchkapital 191 auf Totenbuch Papyri, in SAT 18.

Žabkar, L. (1968). A study of the Ba concept in Ancient Egyptian Texts. In: SAOC 34, Chicago.
Žabkar , L.(1975).“Ba” in LÄ I, 588-90.

Zayed, A. (1977). The staircase of the god in Abydos. In: ASAE 62, Cairo. 55-174.

Zivie, A.P. (1979). La Tombe de Pached à Deir el-Médineh : (No 3), Bd. 99: MIFAO, Cairo.

ملحق اللوحات والأشكال

اللوحات

لوحة 1

BM 9900

لوحة 2

Berlin 23013-23015+23075

لوحة 3

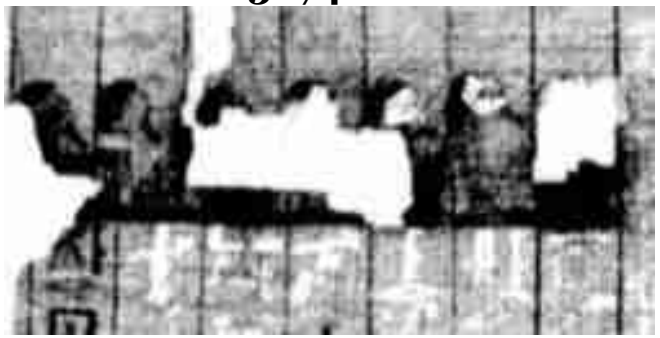
Cairo CG 40002=JE 21369= SR 935+966+2540

لوحة 4

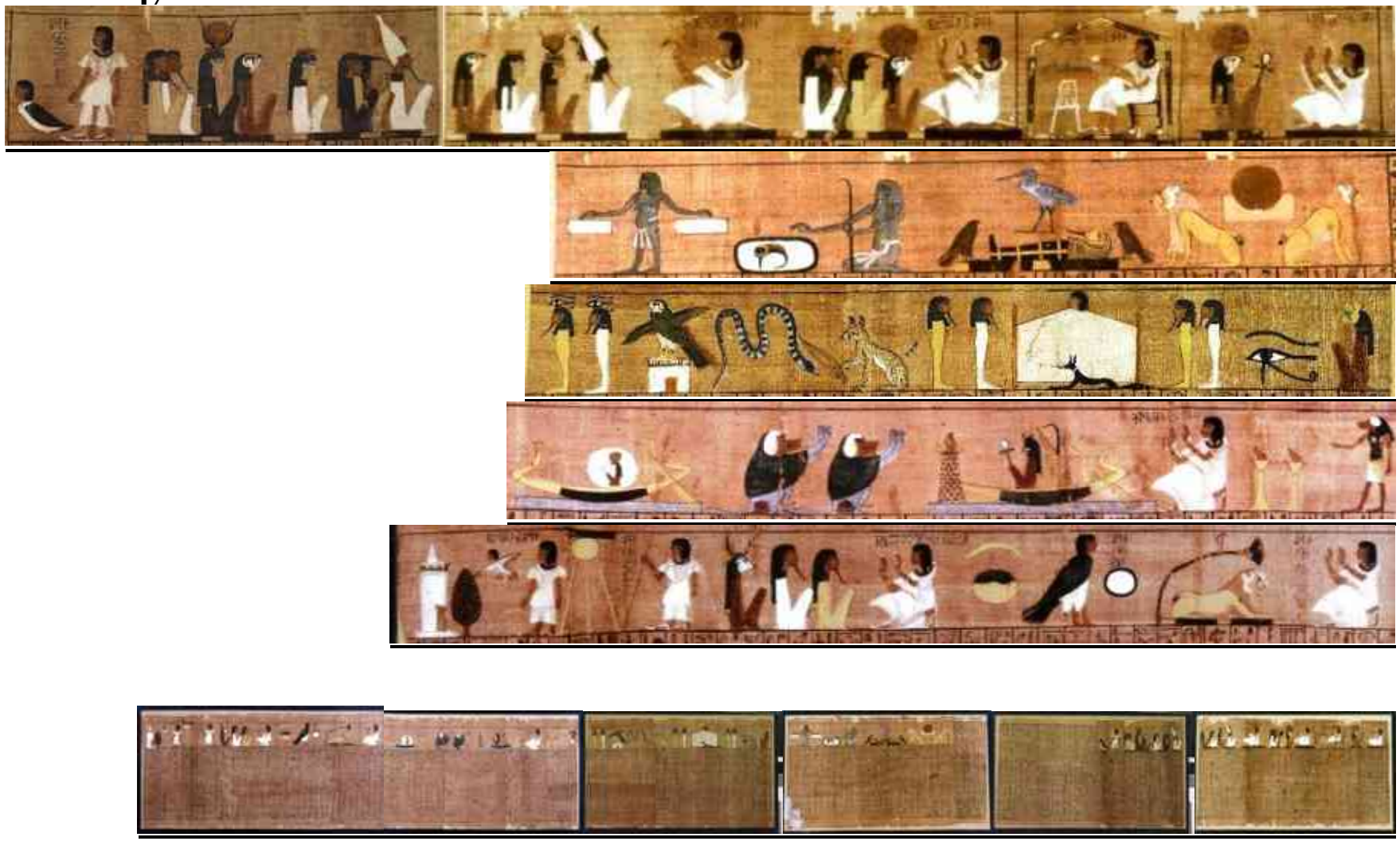
BM10466

لوحة 5

Paris N3074



London BM EA 10471

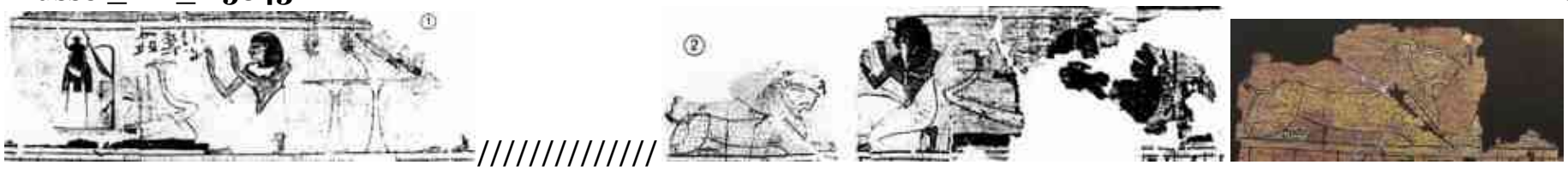


لوحة 7

Berlin_3002

لوحة 8

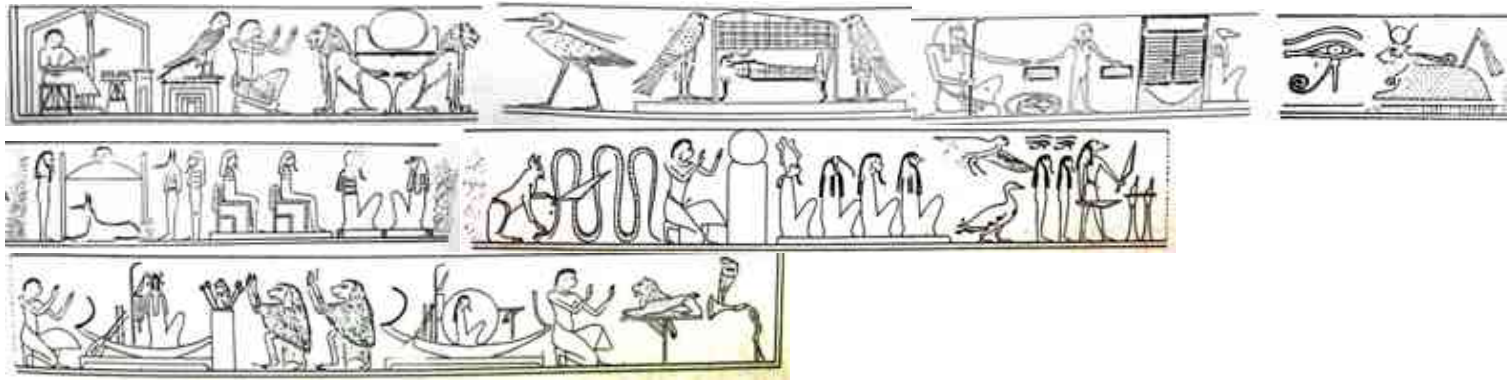
Brüssel_MR_E 5043



لوحة 9

Dublin_TC_1661

Leiden T2



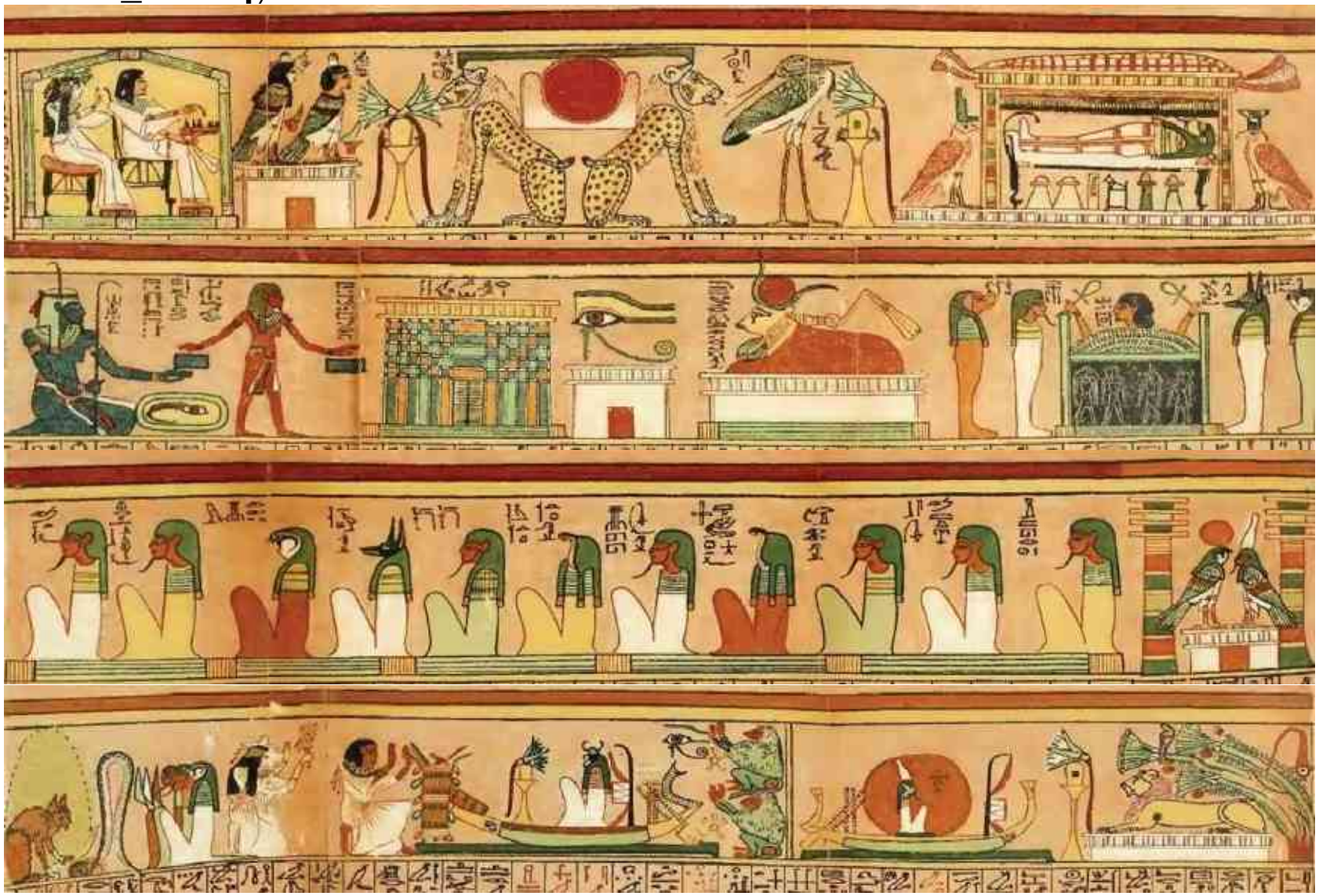
LLLLLLL//

.....

////

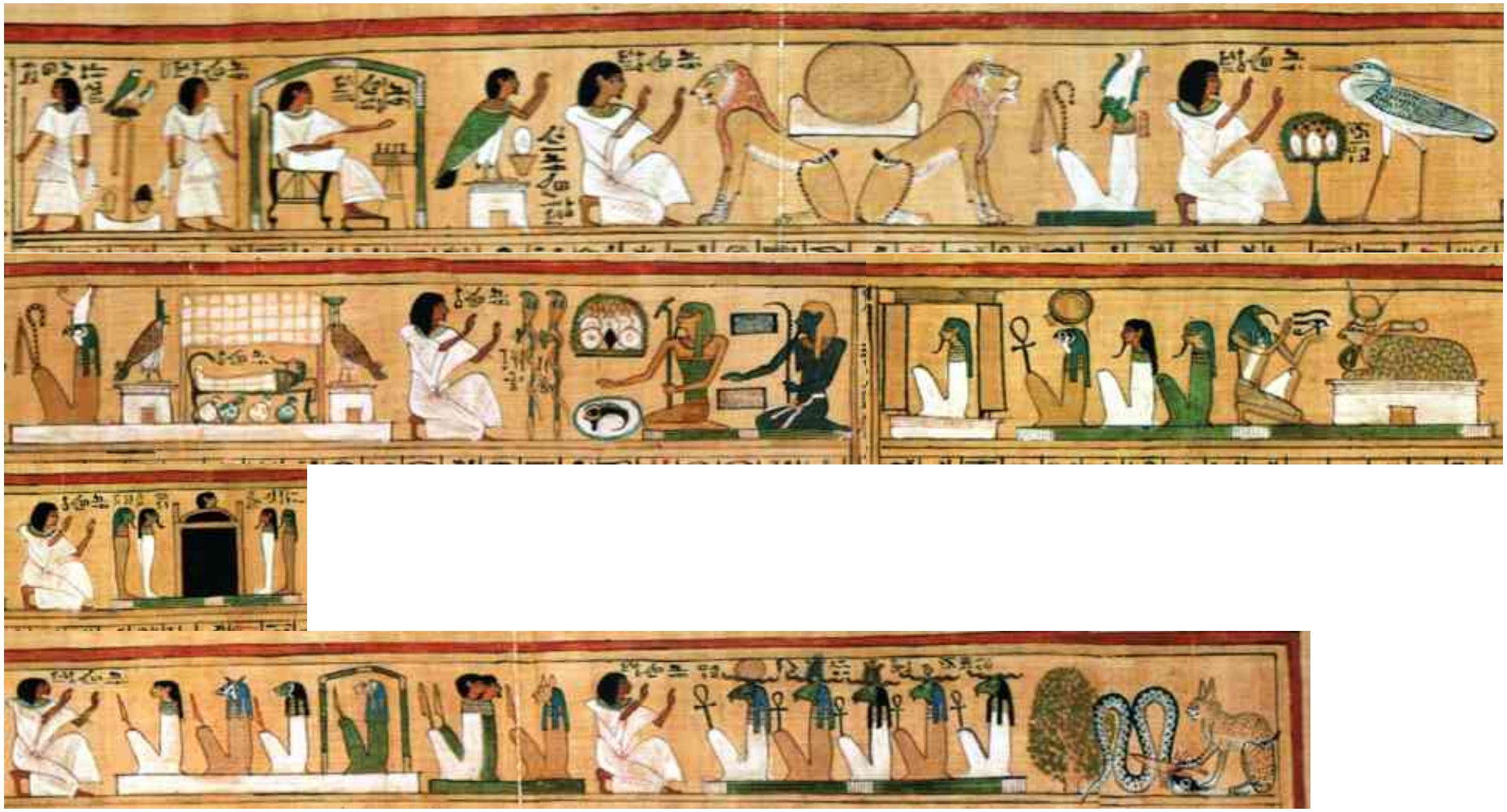
لوحة 11

London_BM 10470



لوحة 12

London BM 9901



لوحة 13

London BM 9949

New York_ Brooklyn Mus._351448+351464- **Neferrenpet-** لوحة 14

V 17 V1

لوحة 15

Moskau I, 1b, 14 (IG 6149 b), 1b, 13 (IG 6149 b), 1b, 15 (IG 6149 b), 1b, 160, , 1b, 133

Moskau_PM_1b,13

Moskau_PM_1b,14/

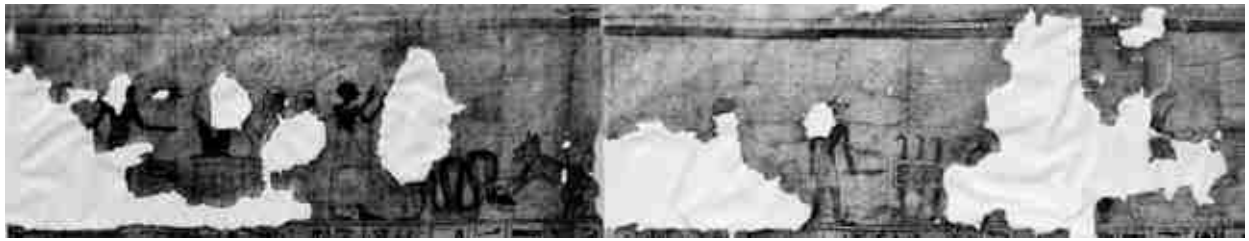
Moskau_PM_1b_15/

Moskau_PM_1b_133/

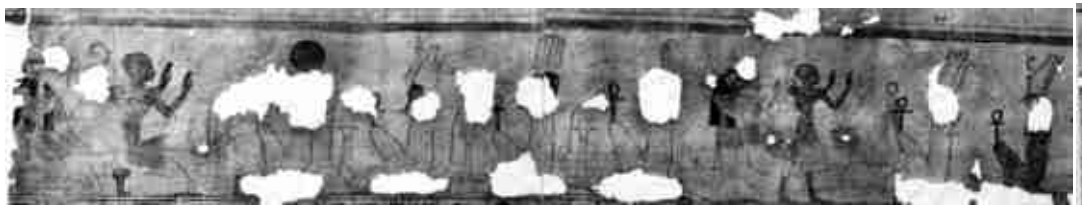
Moska_PM_1b, 16019.

لوحة 16

Leiden_RO_T4



???



???

لوحة 17

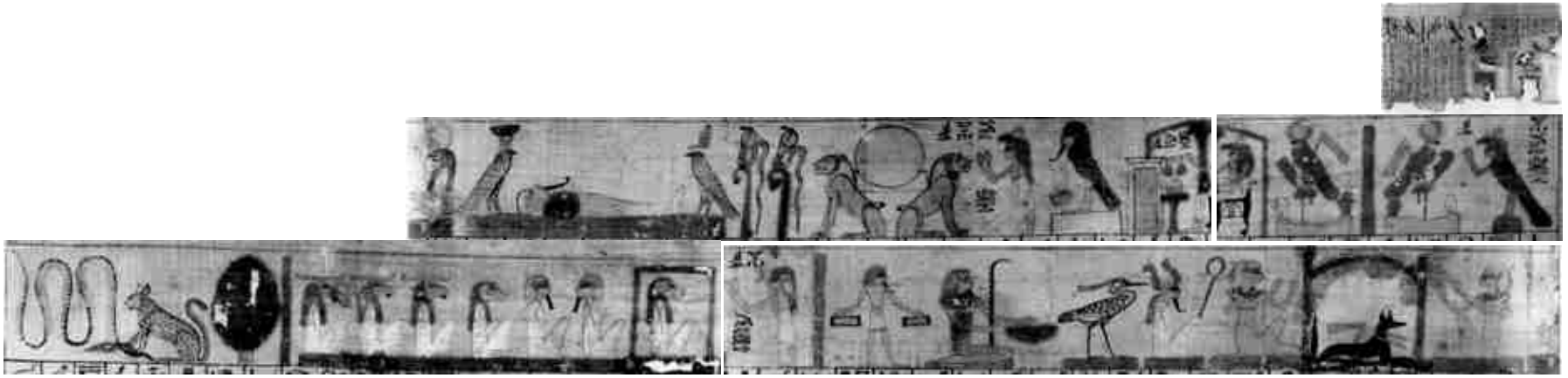
Paris_L_SN 2

لوحة 18 أجزاء من البرديات

Berlin_AeM_ 23075	**Cambridge FWM E. 2a. 1922**	**Cairo_ÄM_JE 95720**
مجموعة خاصة Glenn Janes 6(e)	**UC71002 B**	

لوحة 19

Berlin 3157



لوحة 20

Cologny C

.....

London BM EA 10541 (+Louvre E. 6258 (P. Nedjmet A, 1. Fragm.)P. München ÄS 825 (im 2.Weltkr. zerstört)

London_BM_10541 Nedjemet

Paris_louvre_E_6258_Nedjemet

لوحة 22

London BM EA 10554 (P. Greenfield)

London BM EA 10554 (P. Greenfield) PL 80-88

Pl83

Pl 82

Pl 81

Pl 80

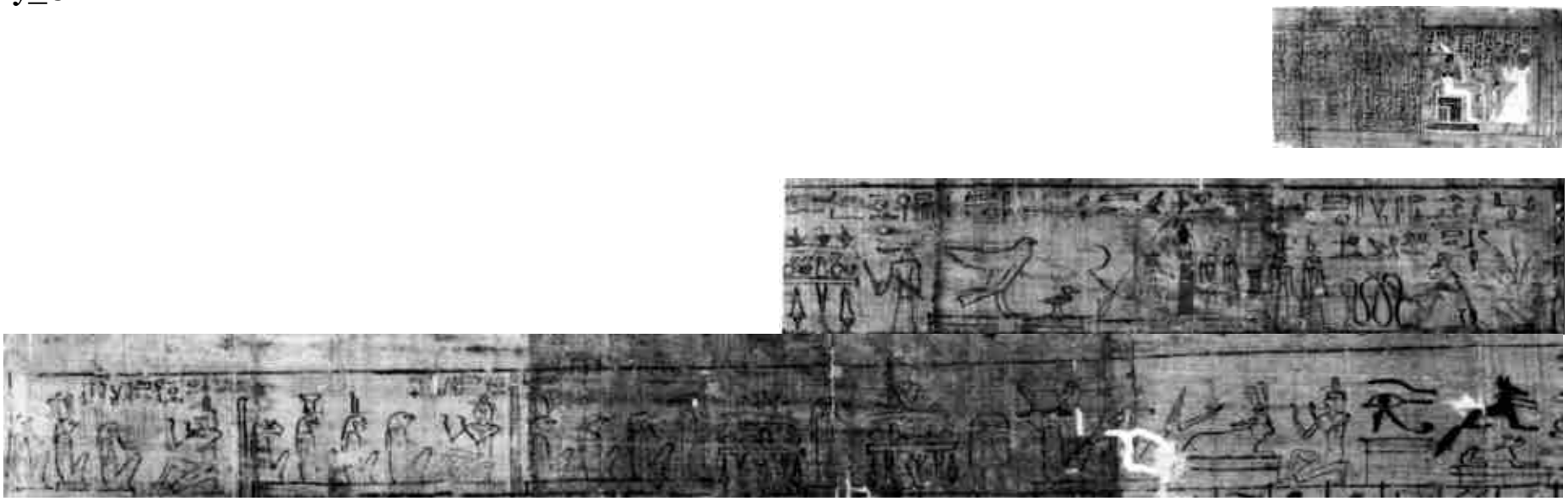
PL 85

PL84

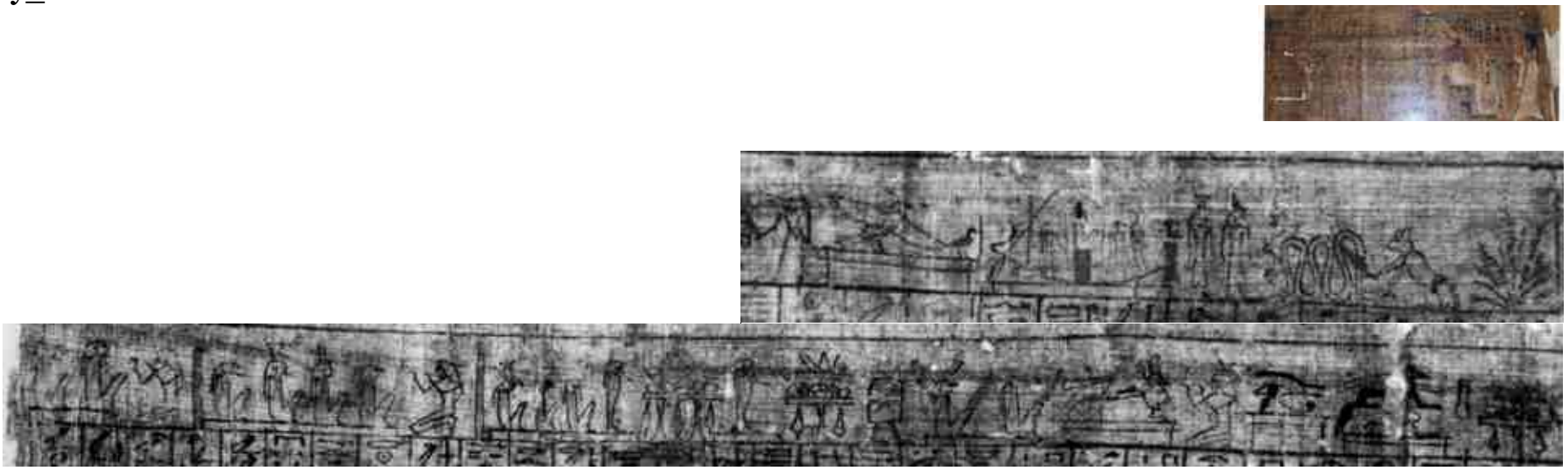
PL 88-87

PL 86

Cologny_CI

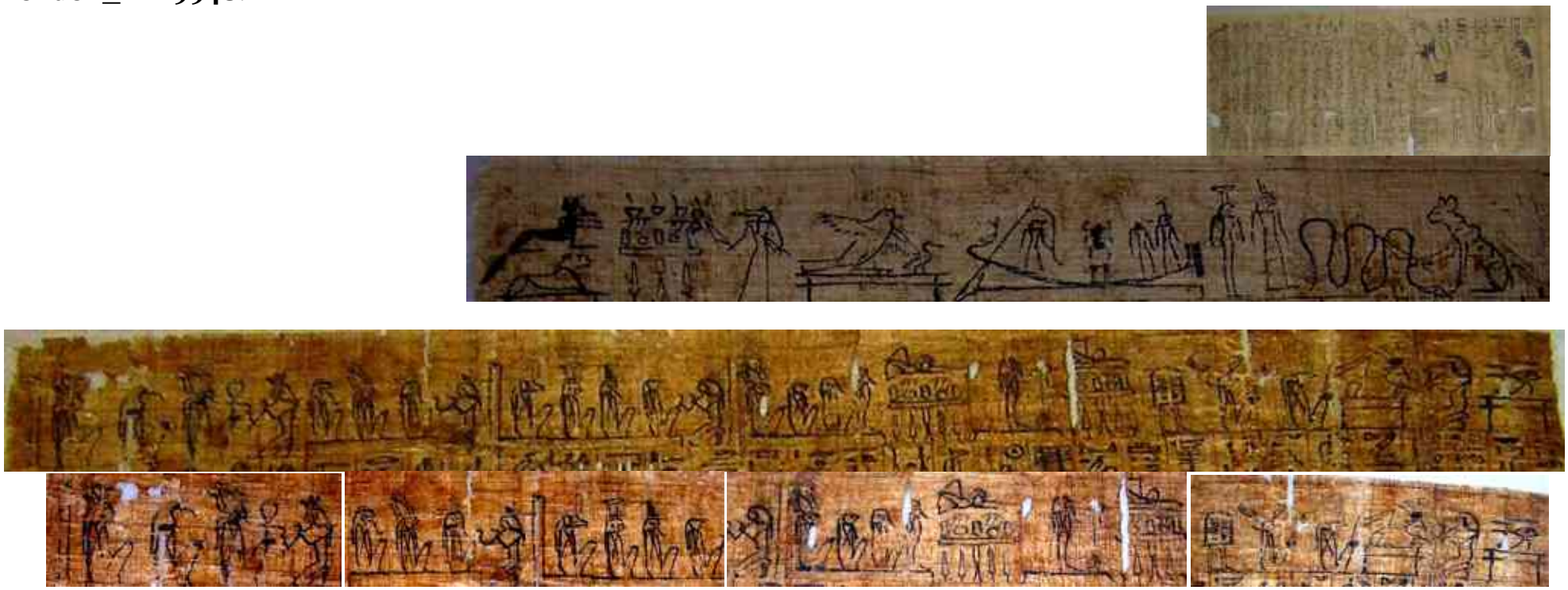


Cologny_CII



لوحة 24

London_BM 9948.



St.Petersburg_Eremitage_18587

لوحة 25

Turin_1818

لوحة 26

لوحة 27

Cairo_S.R.VII_11496

لوحة 28

Cairo J.E. 95637 a-d (S.R. IV 528)

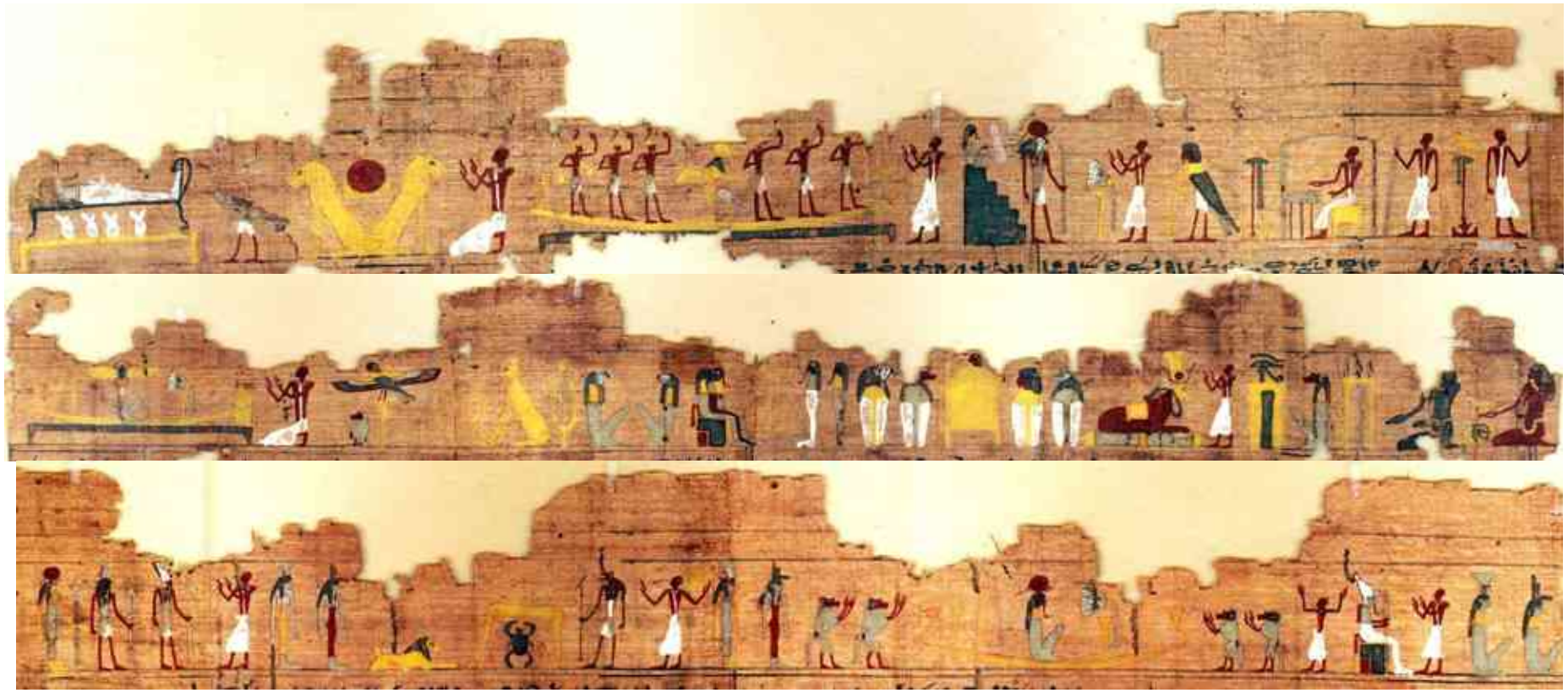
لوحة 29

Cairo S.R. VII 10222

//////

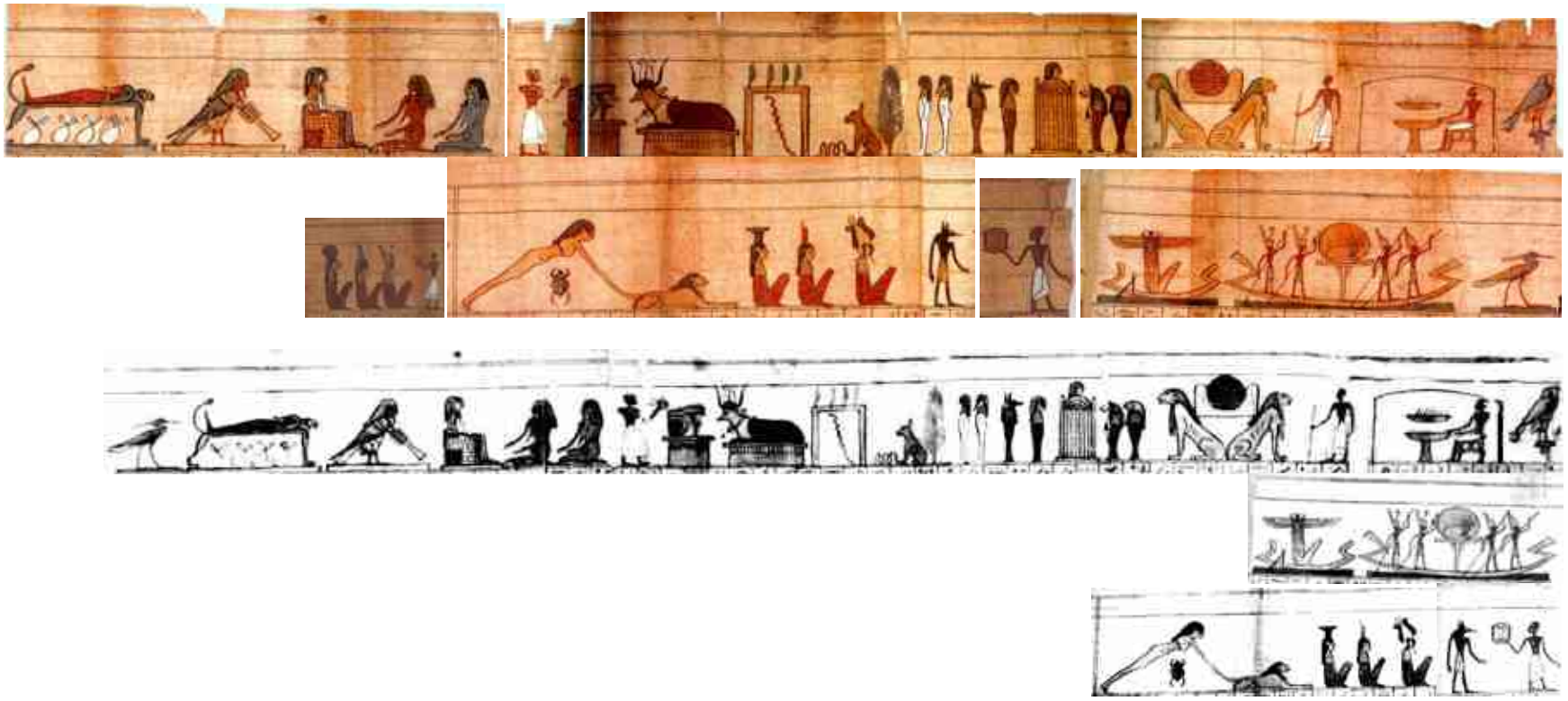
Cairo J.E. 95658 (S.R. IV 556) **لوحة 30**

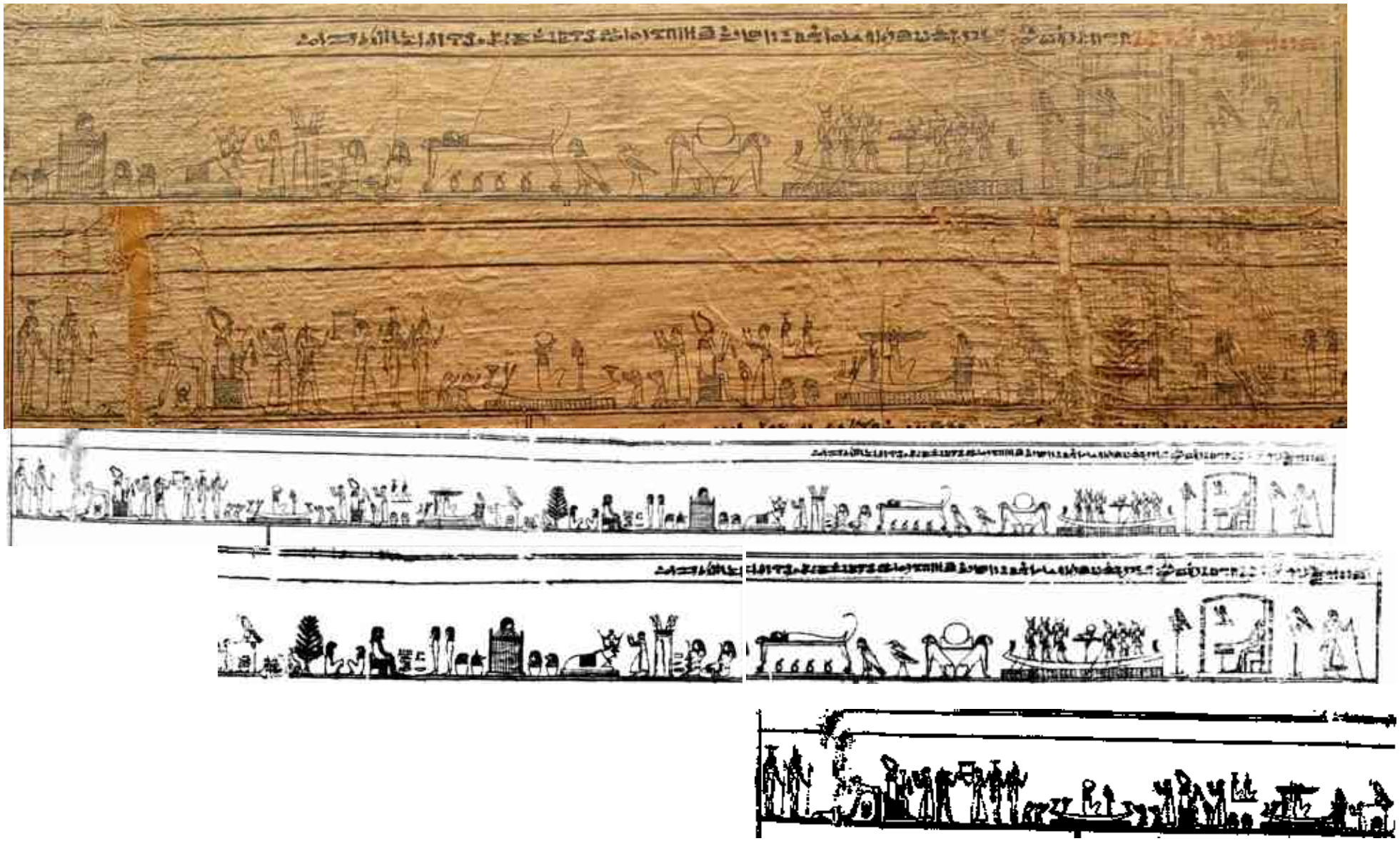
Köln P. Colon Aeg. 10207 **لوحة 31**



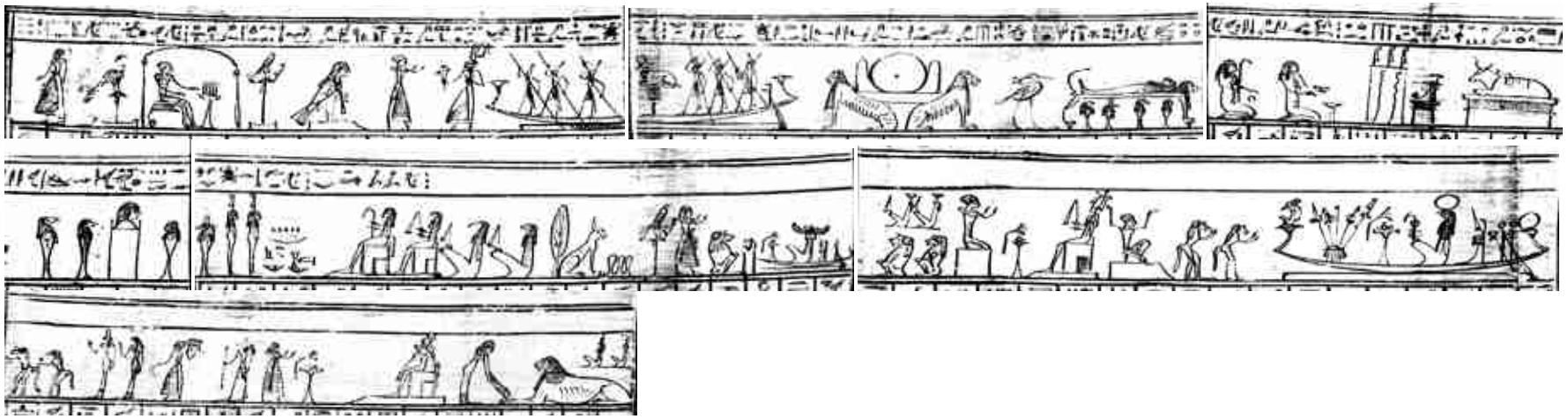
Leiden_T18 **لوحة 32**

Paris_Louvre_N_3094 **لوحة 33**

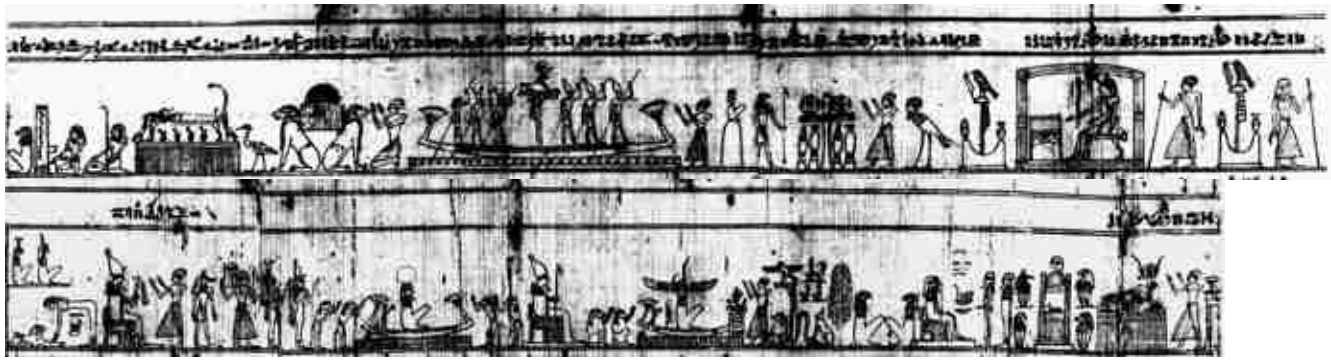




Paris_Louvre_E_11078 **لوحة 35**



Vatikan 48832 **لوحة 36**



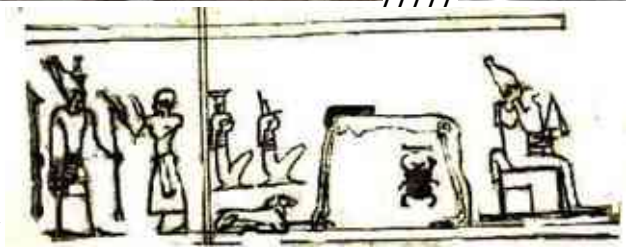
Chicago OIM 5739 **لوحة 37**

Florenz 11912 **لوحة 38**

/////

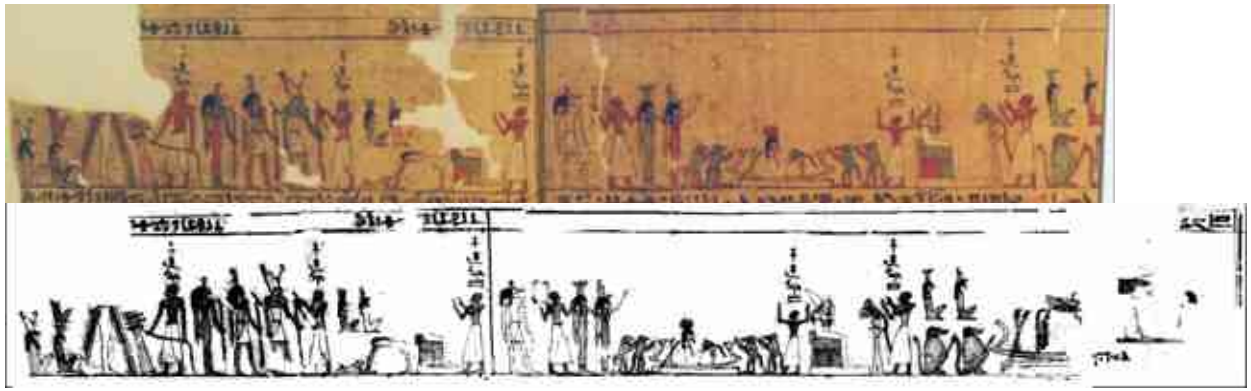
//////

//



////

Berlin 3161 **لوحة 39**



Paris_Louvre_N_3091 **لوحة 40**

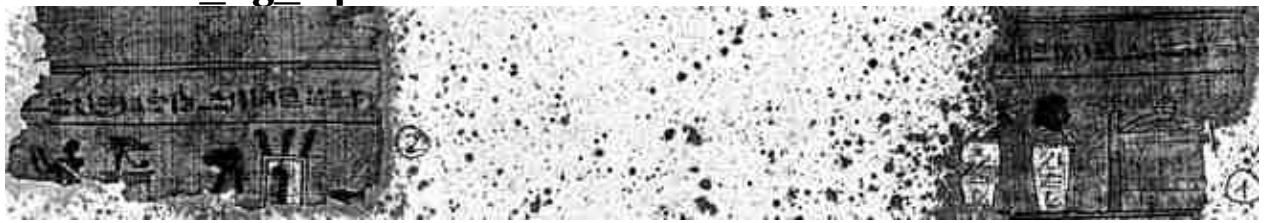
Heidelberg Universität 566 **لوحة 41**

Kairo_J_E_95841_(S_R_IV_939) **لوحة 42**

//////////

London_UC_71075 **لوحة 43**

Neuchâtel_Eg_242 **لوحة 44**



Theben_Ramesseum_(1) **لوحة 45**

//////

لوحة 46

Aberdeen_ABDUA_84023(3)

لوحة 47

Berlin P. 3158 A-G

لوحة 48

Berlin P. 3159 A-D

لوحة 49

London_BM_9951

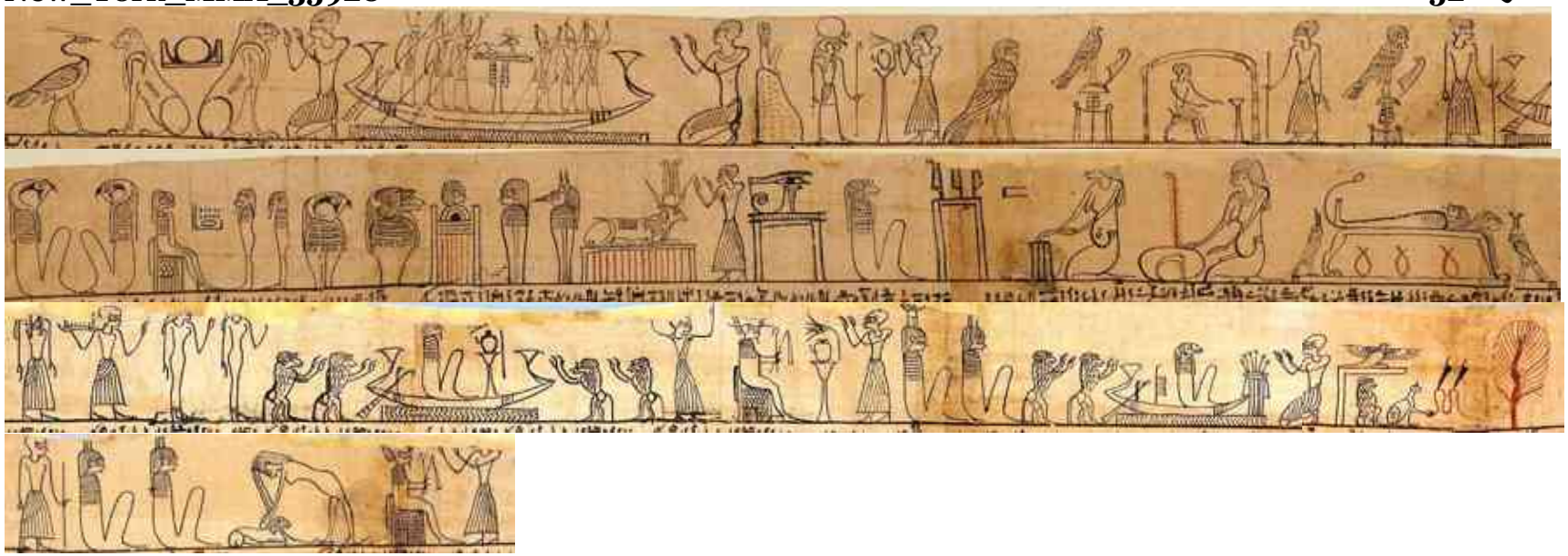
لوحة 50

London_BM_10539_10700_10733

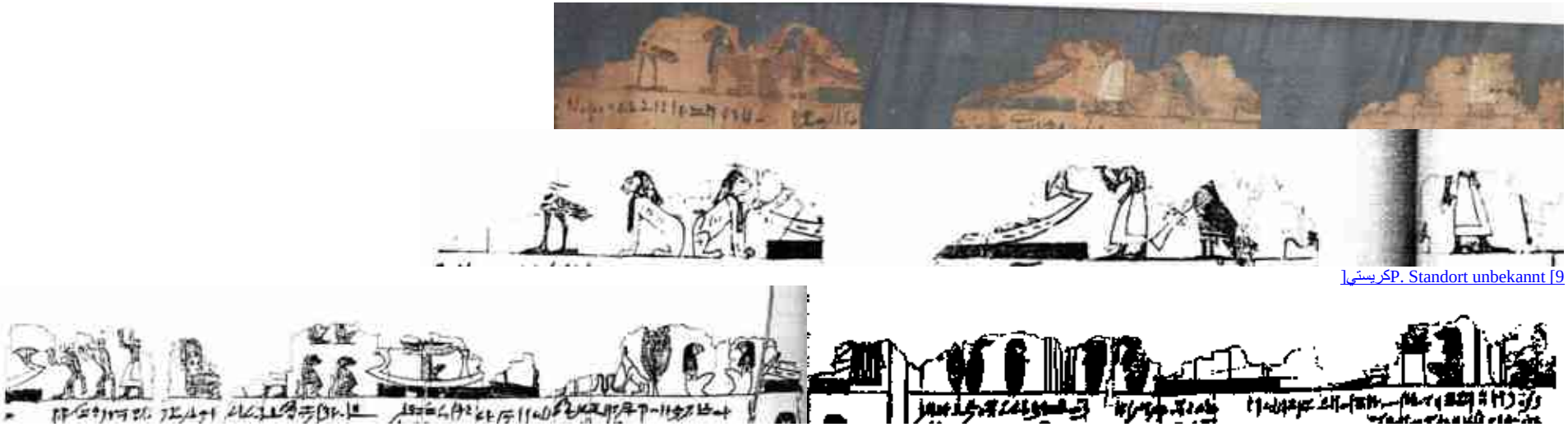
لوحة 51

Chicago_OIM_9787

New_York_MMA_35920 **لوحة 52**



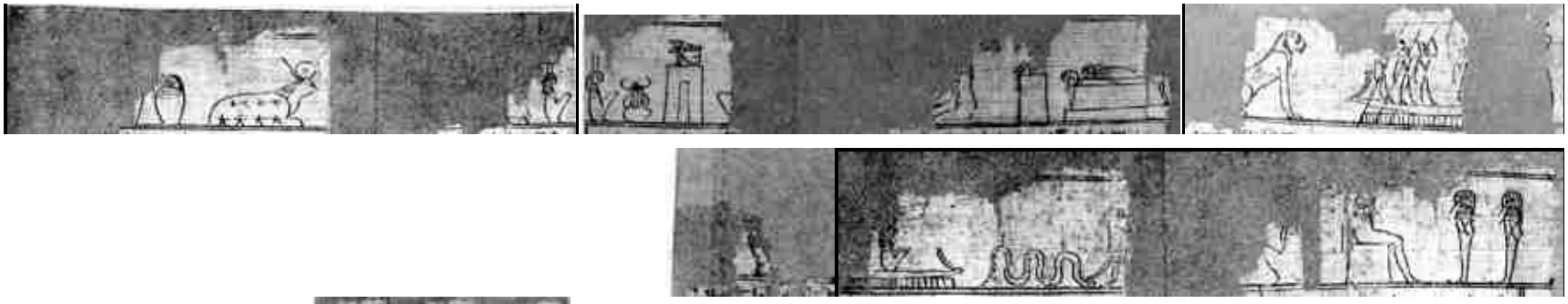
Paris_BN_94-95_u.112-117+مكان غير معرزف[9] **لوحة 53**

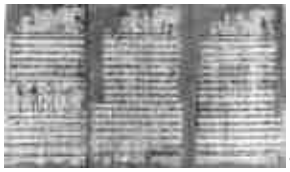


[P. Standort unbekannt [9كريستي]

لوحة 54

Louvre E 6130/ Sp-Ptol



V18 >>  **<<<<**

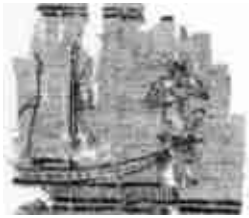
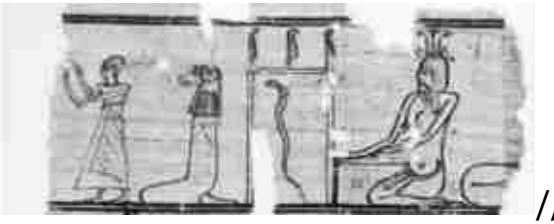
لوحة 55

Paris_BN_143

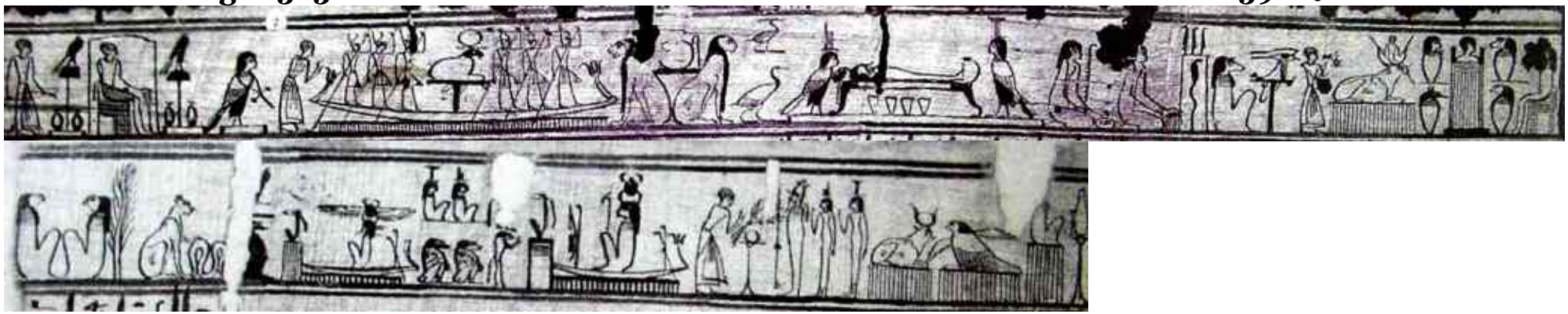
Bologna KS 3170 **لوحة 56**

Cairo J.E. 97249 Papyrus 17 **لوحة 57**

Frankfurt SUB 1 **لوحة 58**

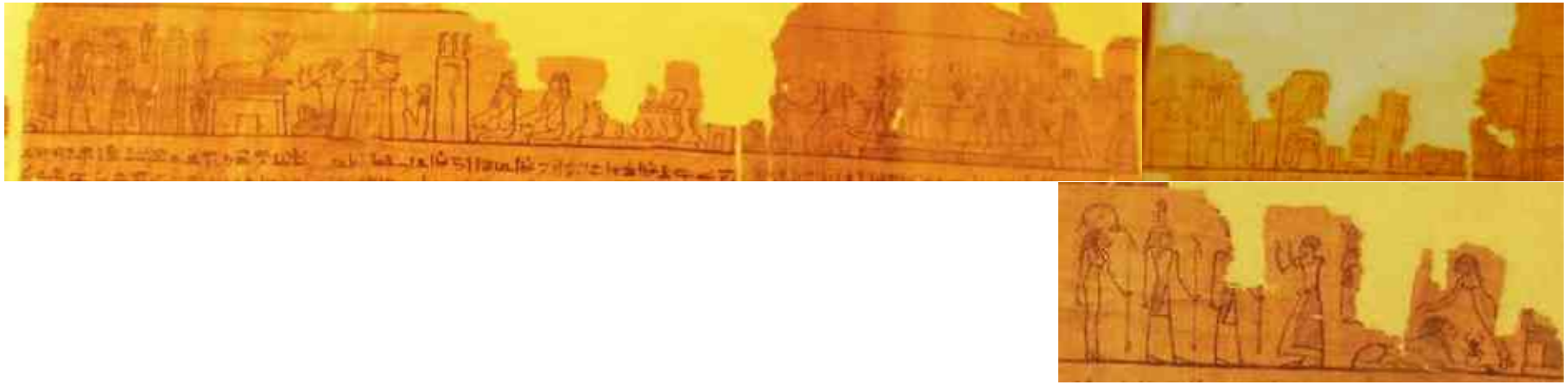



Privat MacGregor 525 **لوحة 59**



Sydney_R_87 **لوحة 60**

St_Petersburg_3531 **لوحة 61**



Turin 1792 **لوحة 62**

vatikan38571 (P. Vatikan 48) **لوحة 63**

لوحة 64

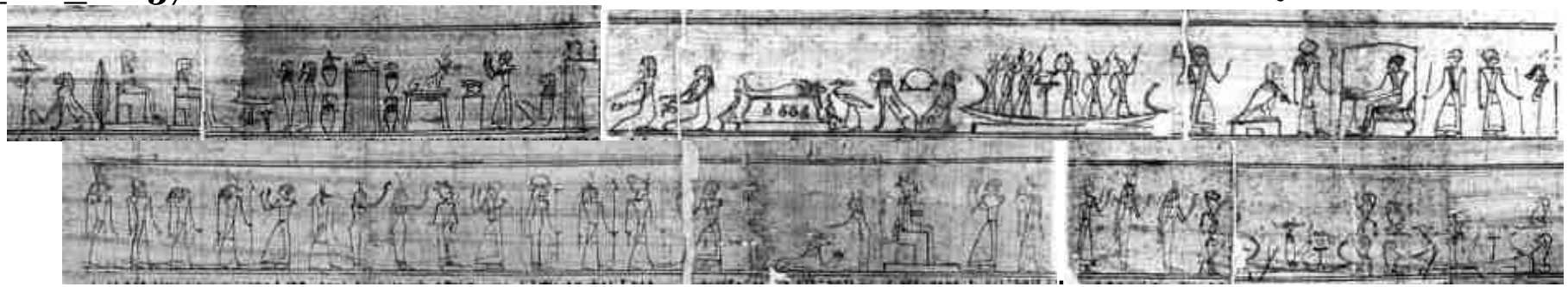
Detroit 1988_10

لوحة 65

Kopenhagen AAe 1 (07a)/

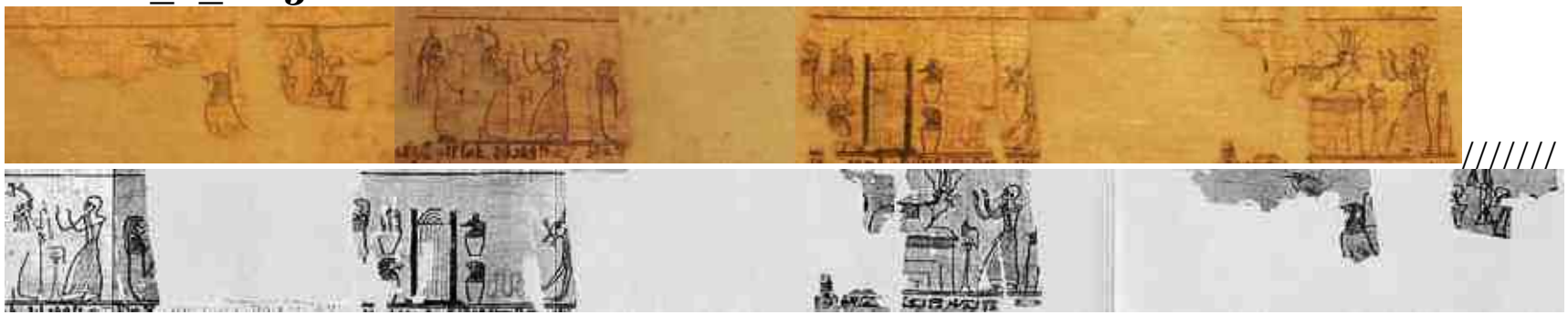
London_BM_10037

لوحة 66

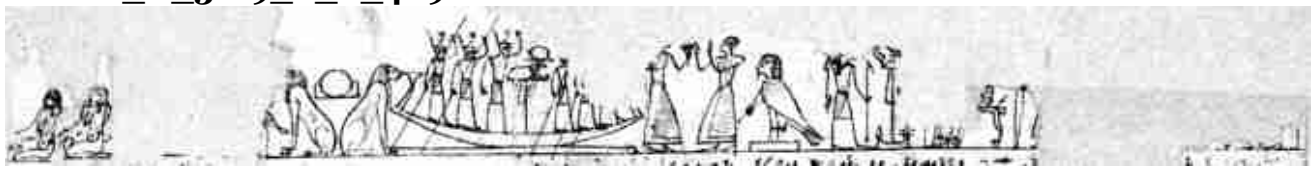


London_BM_10097 **لوحة 67**

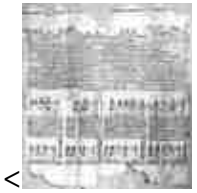
Mailand_E_1023 Tav. I b **لوحة 68**



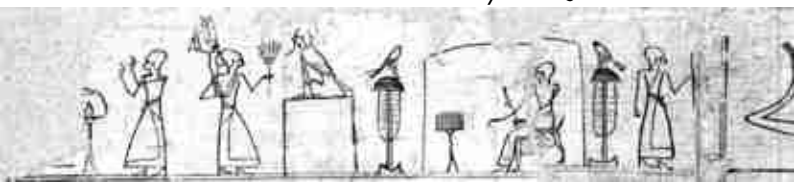
Louvre_N_3129_+_E_4890 **لوحة 69**



<<<<<<<<

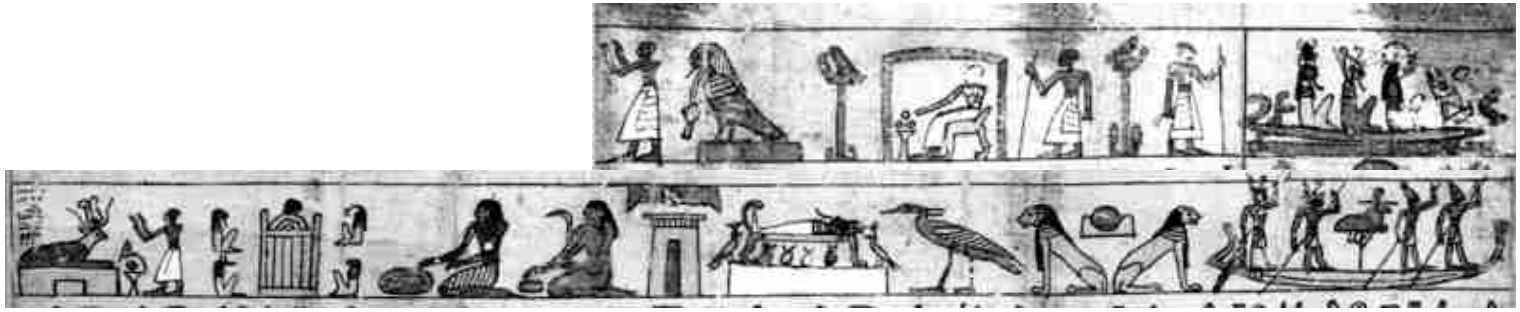


Paris_Louvre_N_3152 **لوحة 70**



Louvre_N_3153 **لوحة 71**

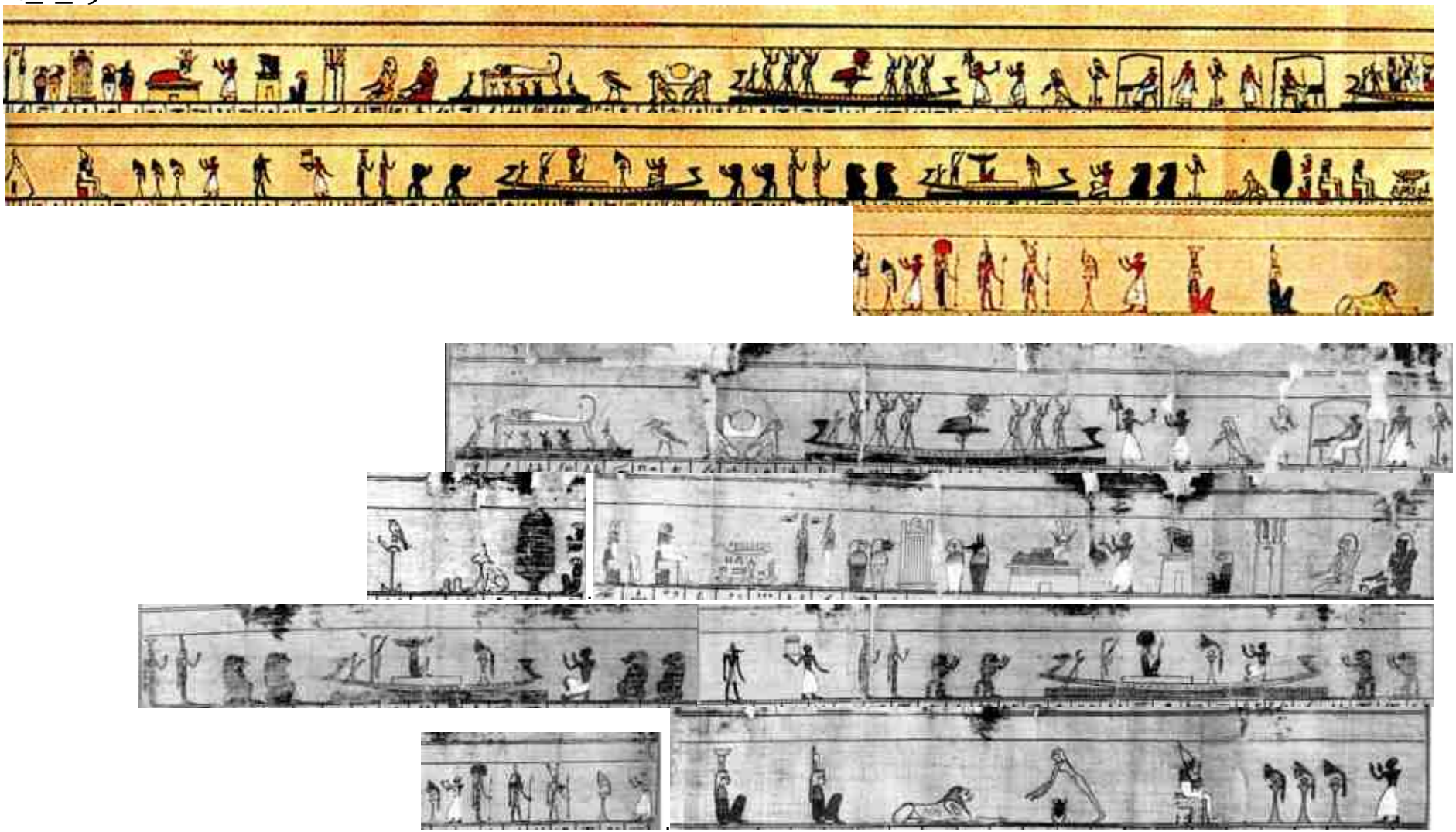
Paris_ BN 24-32 **لوحة 72**



Paris_ BN 118-127(119) **لوحة 73**

لوحة 74

Paris_BN_1_19



لوحة 75

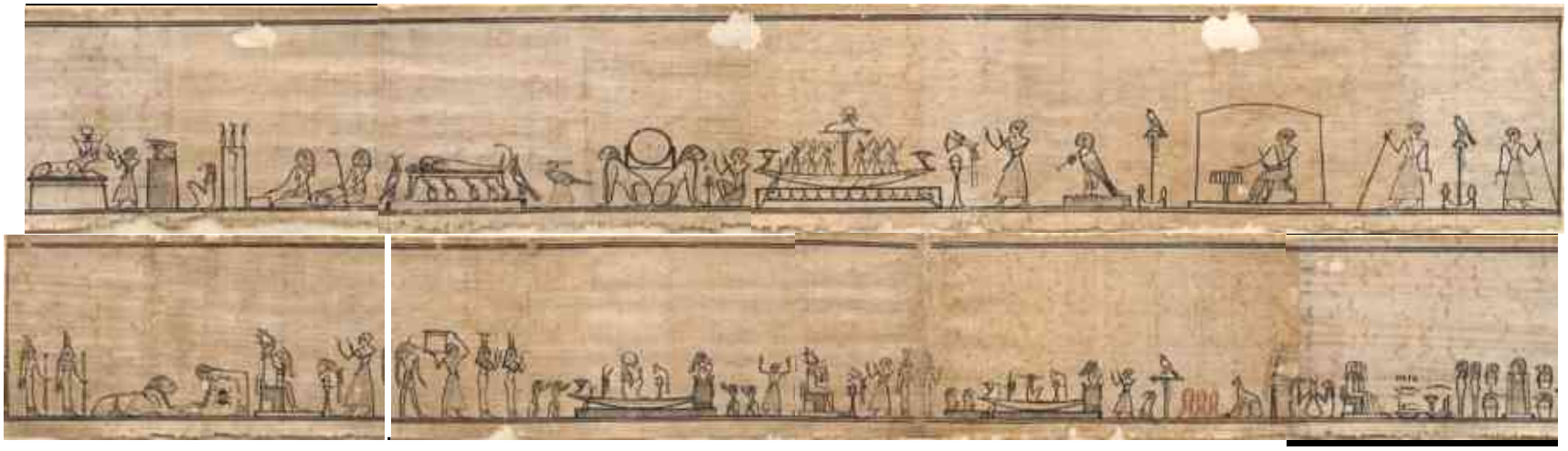
Vatikan 38598

Δ

Δ

لوحة 76

Wien ÄS AEOS3862

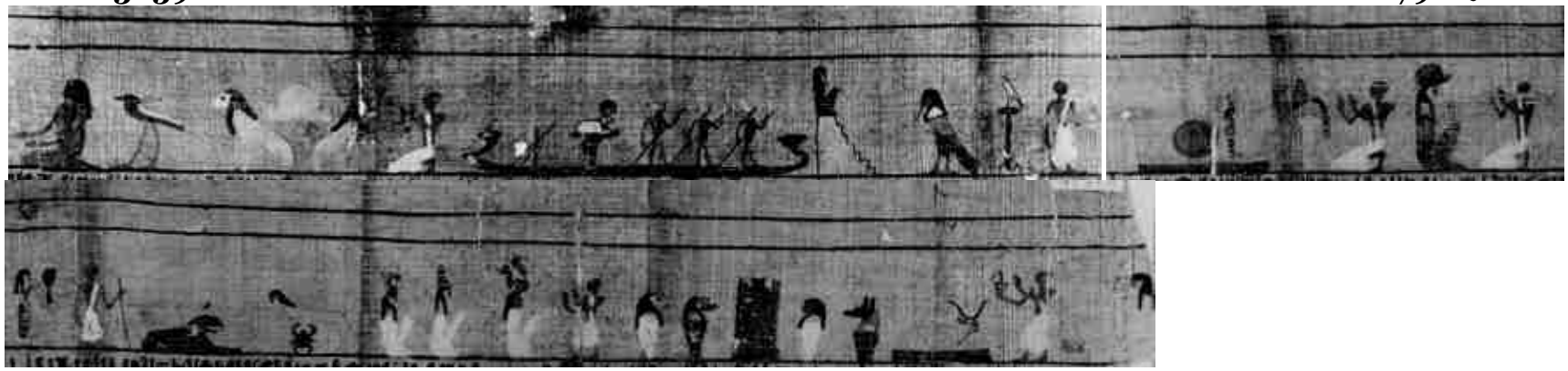


العصر البطلمى

Athen_EBE_P2 لوحة 77

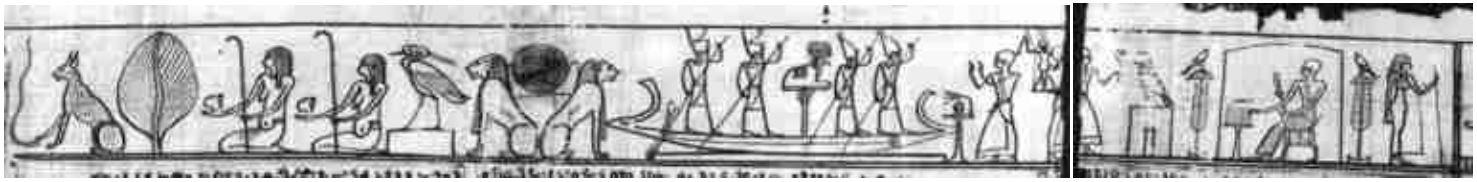
Berlin 3003 لوحة 78

Berlin 3039 لوحة 79



Cologny CIV **لوحة 80**

Genf 23464 **لوحة 81**



Leiden _T16 **لوحة 82**

Leiden_T20 **لوحة 83**

London_BM 10082+10316 **لوحة 84**

V30
V64
V59/57

<<BM 10082 <<<<

London_BM_9908 **لوحة 85**

London_BM_10033 **لوحة 86**

London_BM_10086 Thebe **لوحة 87**

London_BM_10257 **لوحة 88**

Mainz_GM_Hs_22 **لوحة 89**

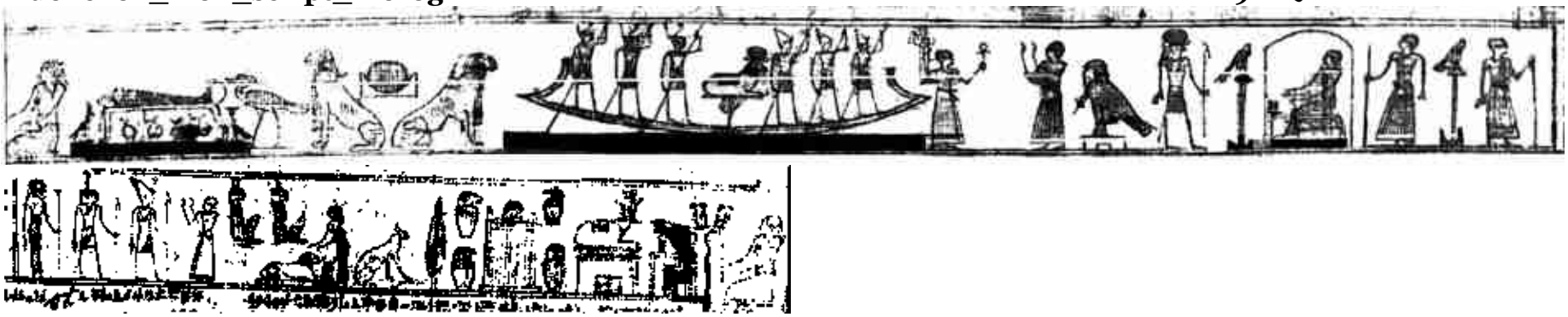
Toronto_ROM_90980515_1-3 **لوحة 90**

//////

//////////

Mailand E 1028 a **لوحة 91**

Muenchen_Mon_script_hierogl_1 **لوحة92**



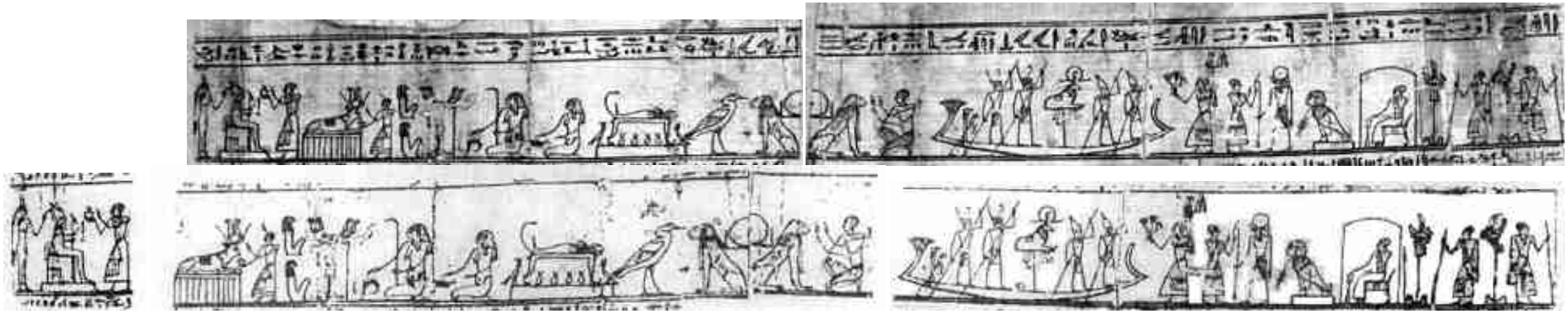
Louvre_E_7716 **لوحة 93**

Louvre_N_3086 **لوحة 94**

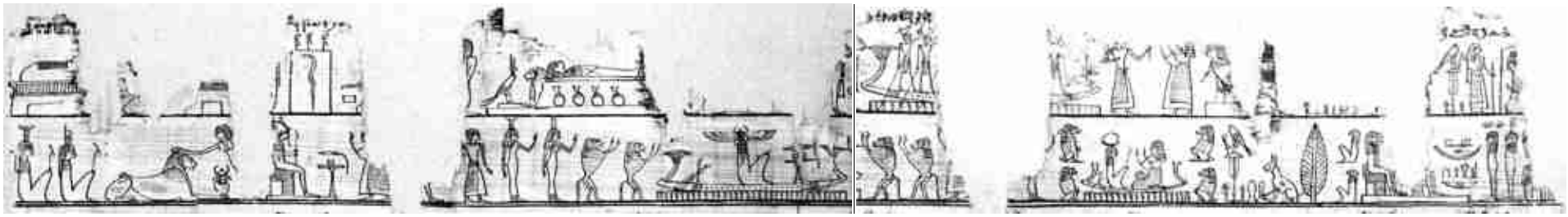
Louvre_N_3087 **لوحة 95**

Louvre_N_3089 **لوحة 96**

Louvre_N_3090_3206_3198 **لوحة 97**

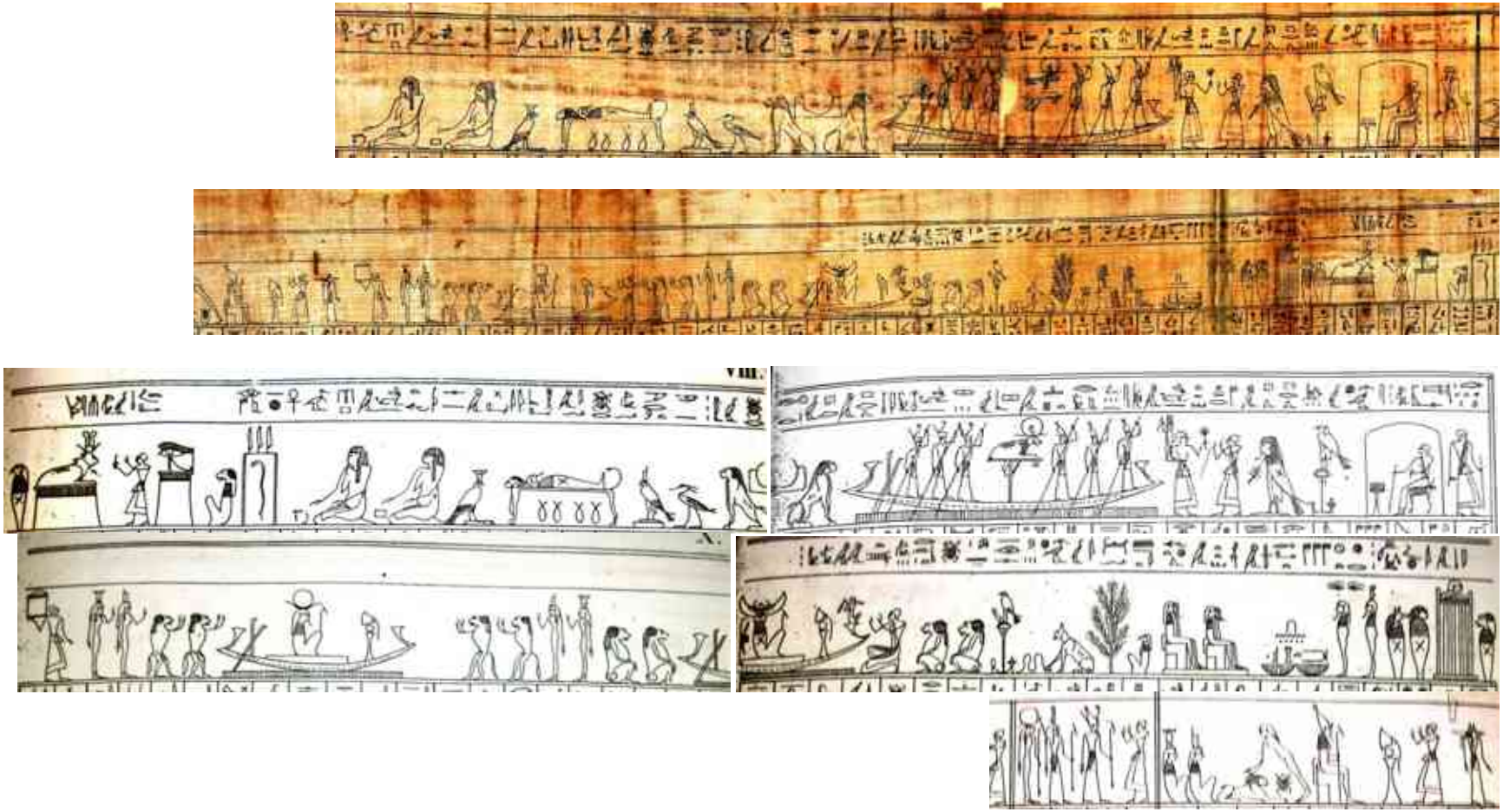


Paris_Louvre_N_3248 **لوحة 98**



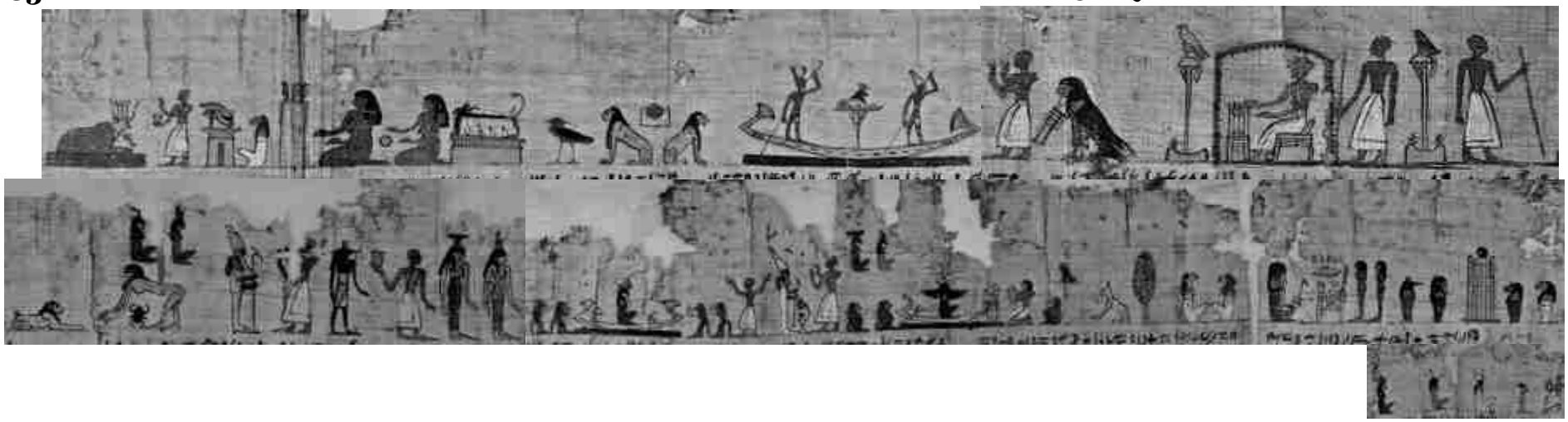
Paris_Louvre_N_3249 **لوحة 99**

Turin_1791ben **لوحة 100**



Turin_1793 **لوحة 101**

Turin_1831 **لوحة102**



Turin_1833 **لوحة 103**

Istanbul_10846 **لوحة 104**

Privatsammlung Glenn Janes 1 **لوحة 105**

Standort_unbekannt_ 11 **لوحة 106**

Christchurch EA 1988.73-76 **لوحة 107**

Dublin_TC_1669 **لوحة 108**

15_مكان غير معروف **لوحة 109**

London_BM_75044_1Theben **لوحة 110**

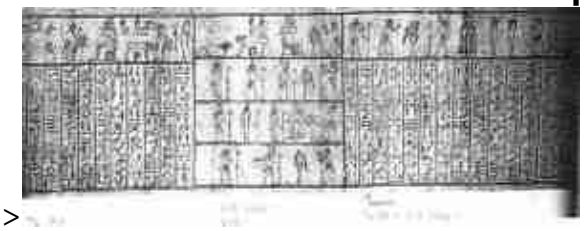
Toronto_ROM_90980516 **لوحة 111**

London_BM_10370 **لوحة 112**

Paris Louvre N3079 **لوحة 113**

sammlung Omar pasha **لوحة 114**

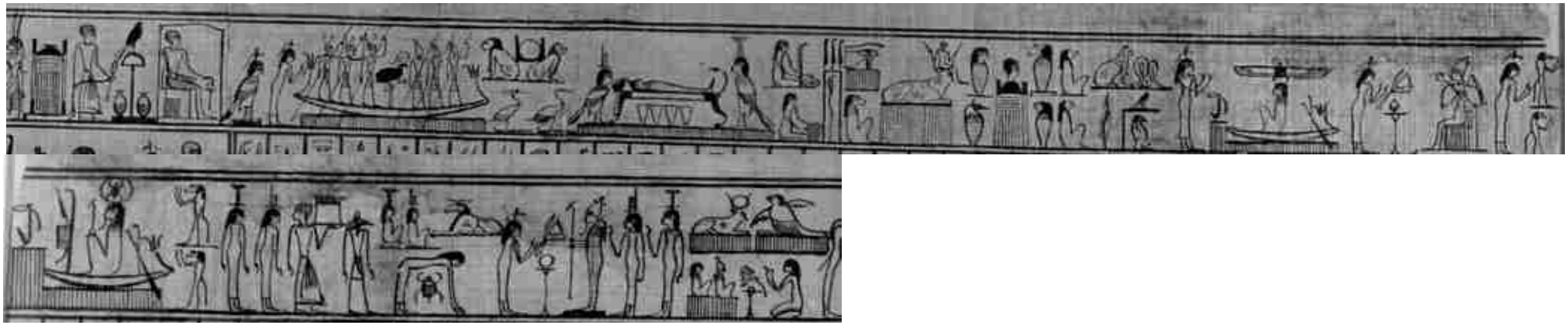
>>>>



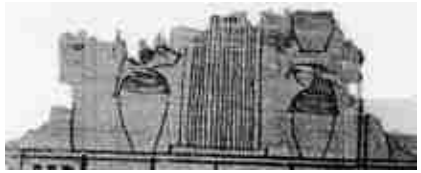
Berlin 3064 **لوحة 115**

////

Berlin 10477 **لوحة 116**

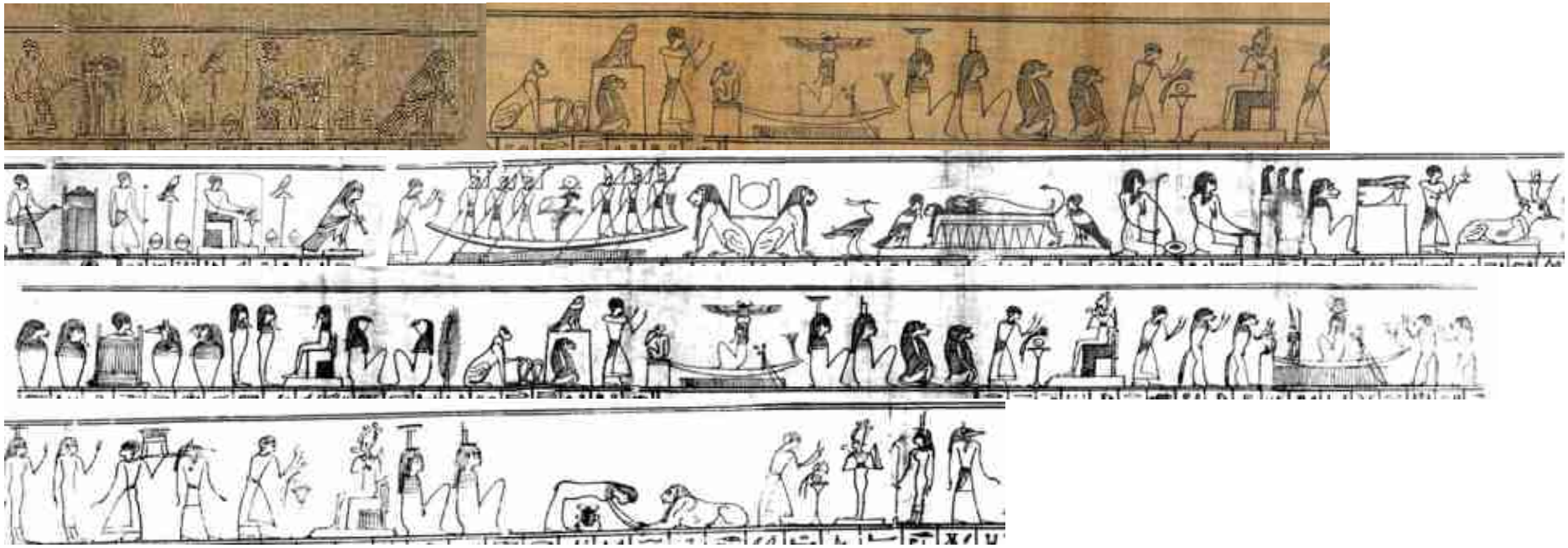


Frankfurt 1652 c **لوحة117**

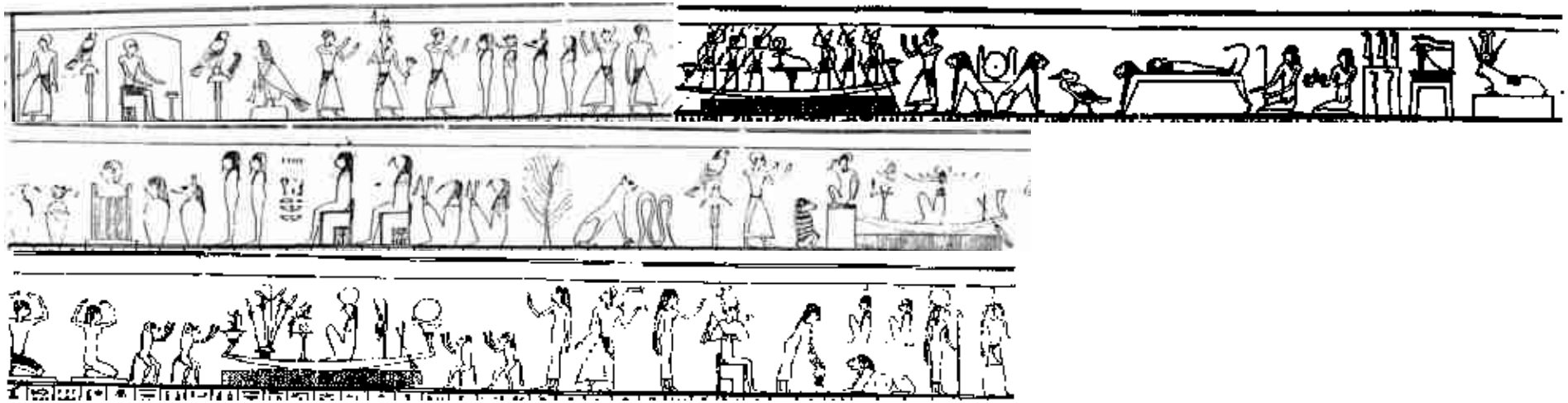


Hildesheim 5248 **لوحة 118**

London_BM_10479 **لوحة 119**



Privatsammlung Paris **لوحة 120**

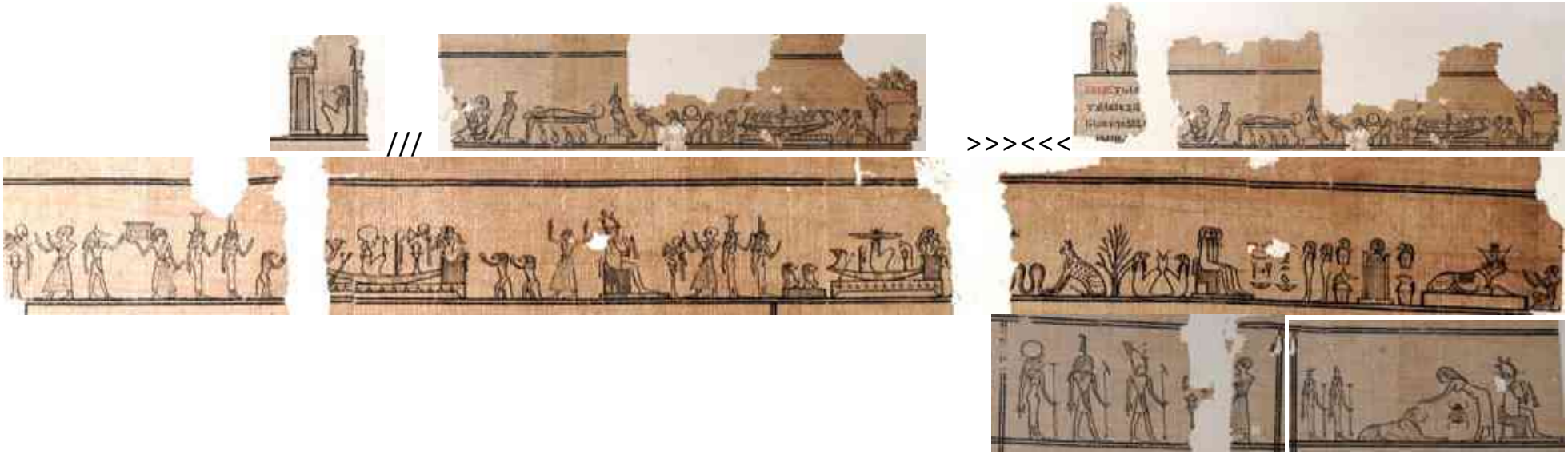


Yverdon_1 **لوحة 121**

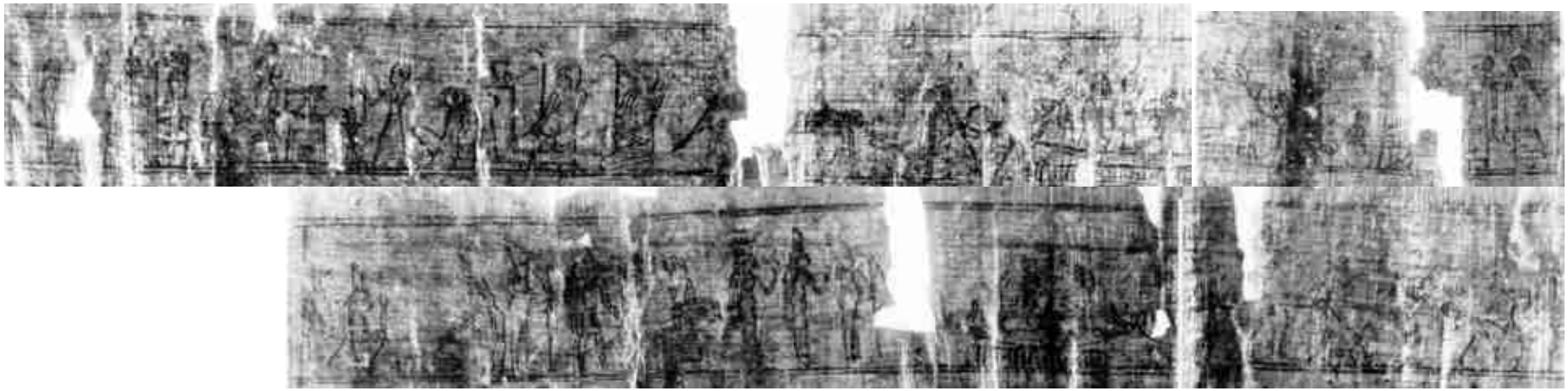
Berlin_P_3149 **لوحة 122**

Cairo J_E 32887 (S R IV 930) **لوحة 123**

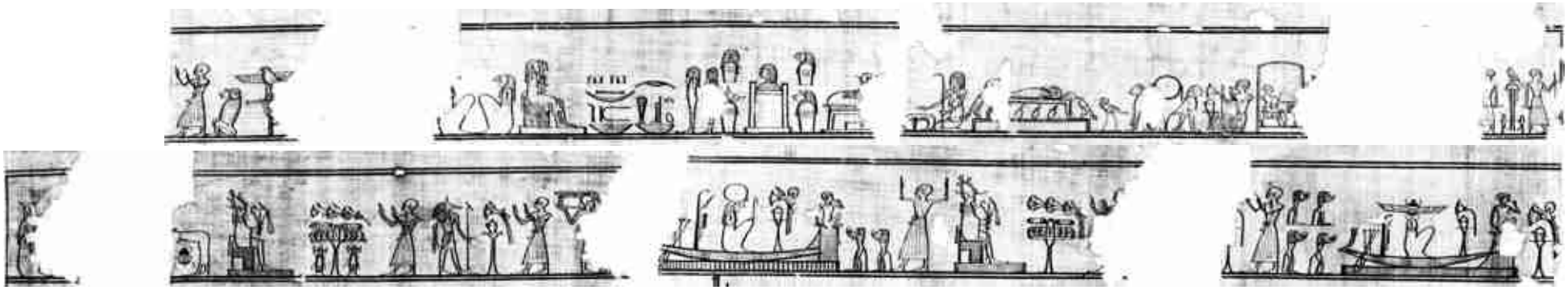
Cairo JE 95837 /CG 40029 **لوحة 124**



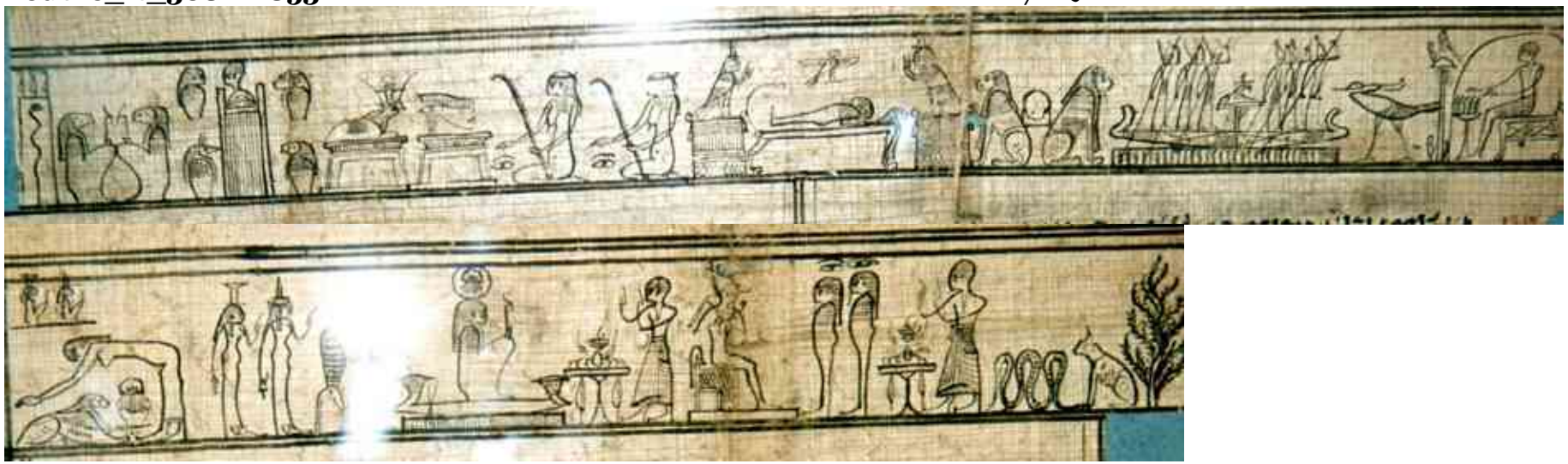
Leiden_T17 **لوحة 125**



Louvre_N_5450 **لوحة 126**

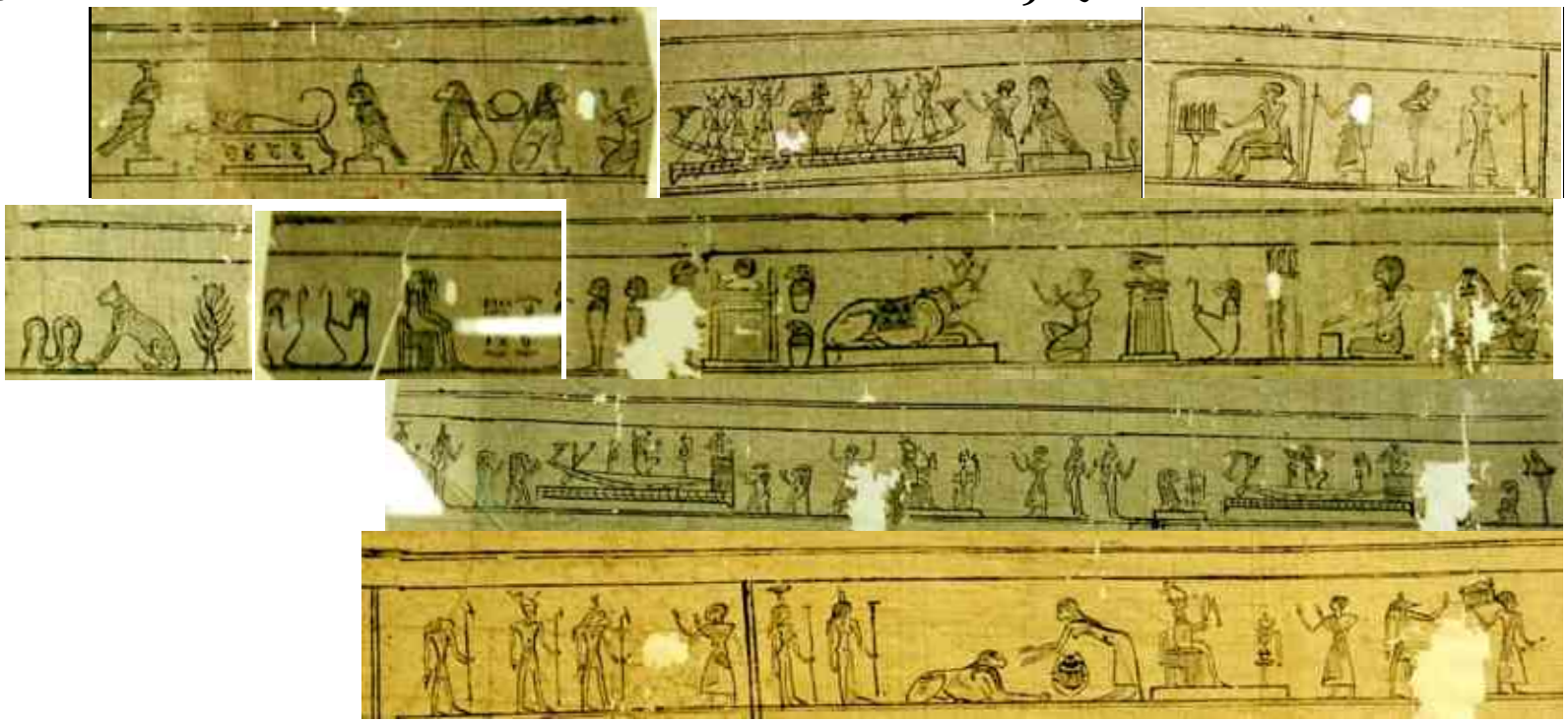


Louvre_N_3081 E 853 **لوحة 127**



Wien_Vindob_Aeg 65 **لوحة 128**

Wien_Vindob_Aeg_10110 **لوحة 129**



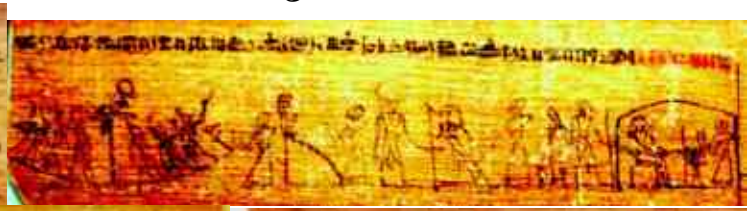
Chicago_OIM_10486 **لوحة 130**

متداخلة مع منظر التعويذة رقم 1

Cairo_JE_95859 (SR IV_958

لوحة 131

London_BM_10038 **لوحة 132**



Louvre_N_3149_3204B_3123_ _3213 **لوحة 133**

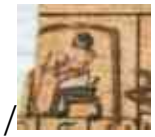
<<<<<

<<<<<<<<

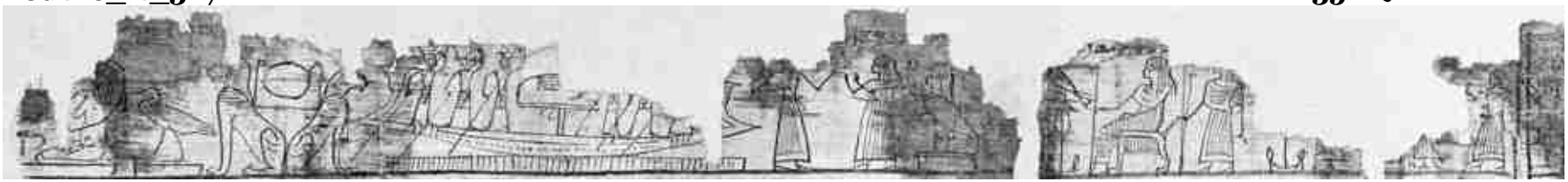
Paris Louvre N. 3100, P. London UC 32373 **لوحة 134**

.....>>>> London_UC_32373>>>>

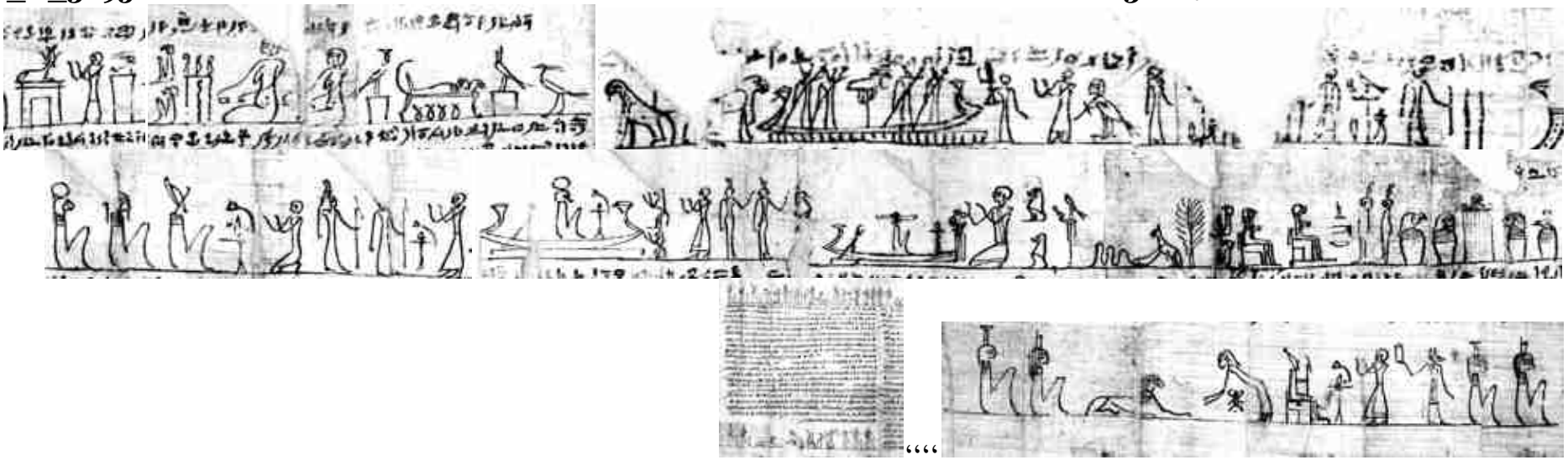
Paris_Louvre_N_3100

/


Louvre_N_3272 **لوحة 135**



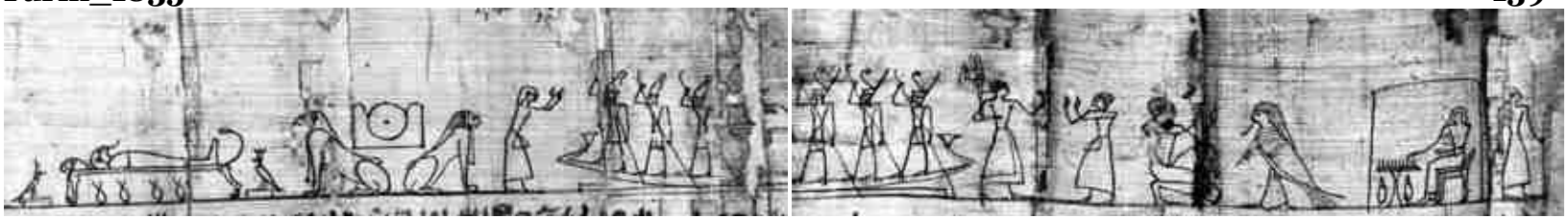
Louvre_N_3295 **لوحة 136**

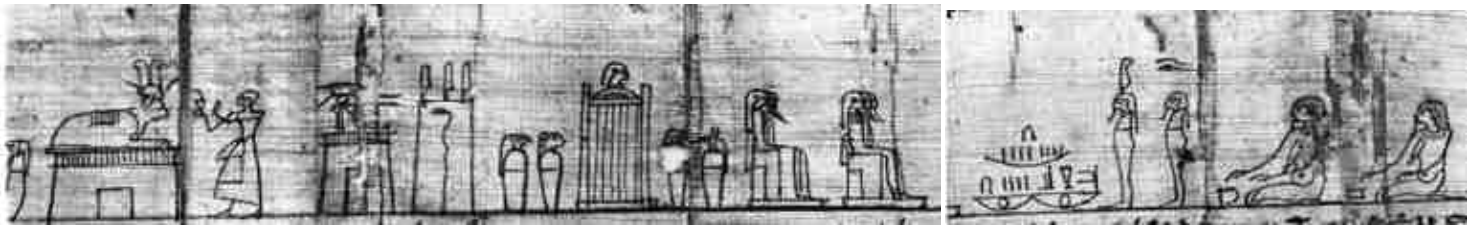


Turin_1834 **لوحة 137**

Zagreb 604 **لوحة 138**

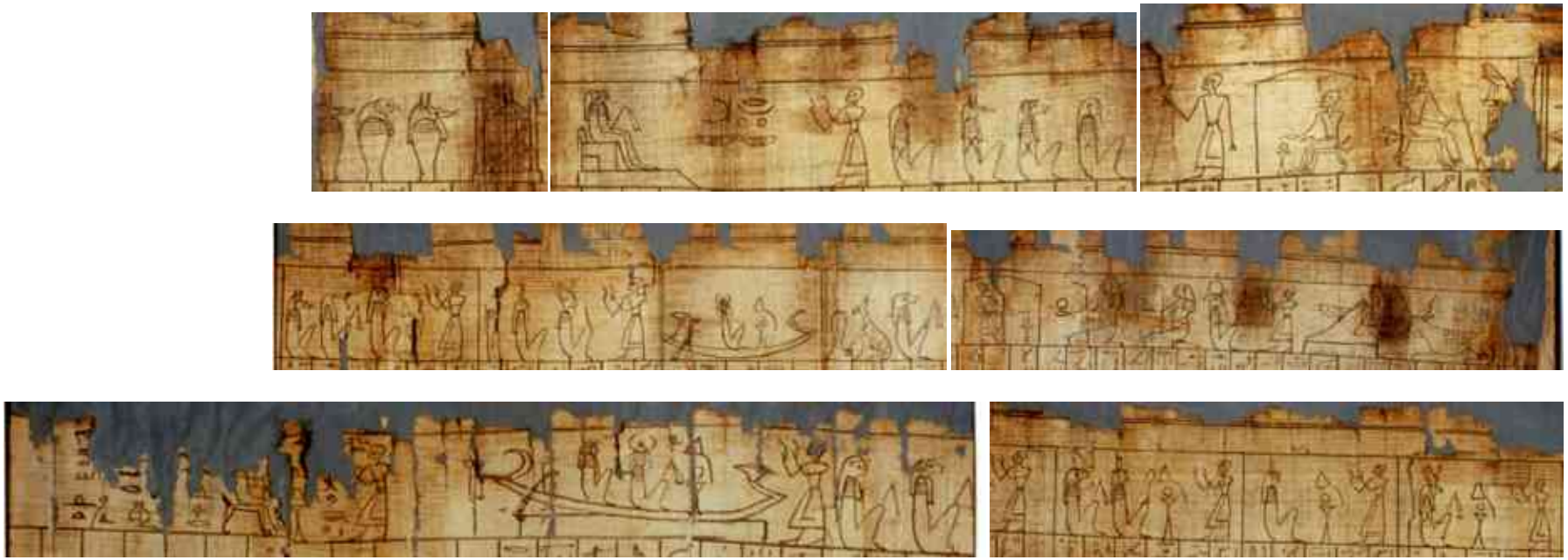
Turin_1835 **لوحة 139**



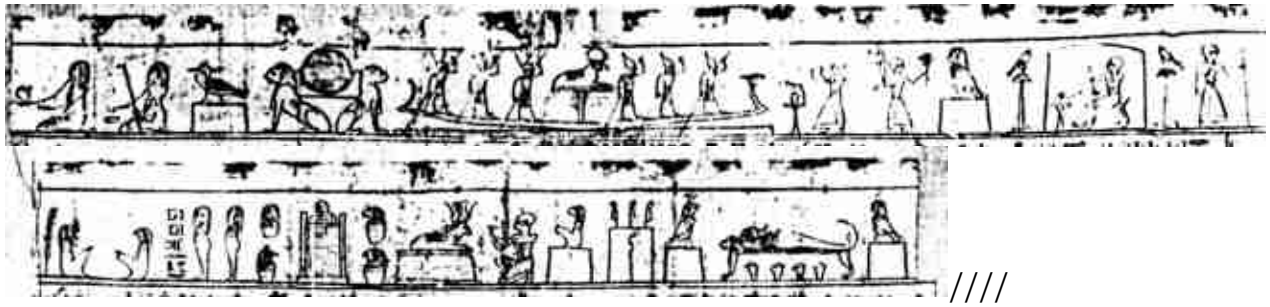


لوحة 140

Oslo_Lieblein



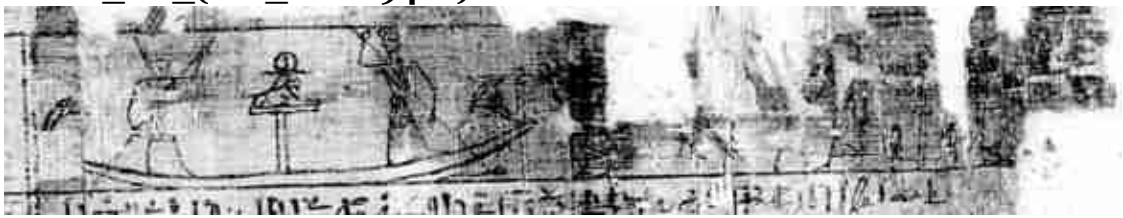
Louvre_E_3232 **لوحة 141**



////

Louvre_N_3207_3208_3209 **لوحة 142**

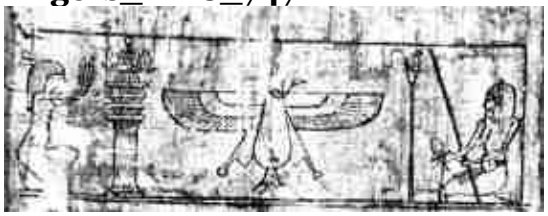
Louvre_SN_(Ref_AE029481) **لوحة 143**



Philadelphia_E_17319 **لوحة 144**

Louvre_E_19340 **لوحة 145**

Angers_MTC_747 **لوحة 146**



Leiden_T13 **لوحة 147**

>>>>> **V17**

Louvre_E_27163_(SN 20) **لوحة 148**

Paris_Louvre_SN_(Ref_AE029481) **لوحة 149**

London_BM_10465+10539pt **لوحة 150**

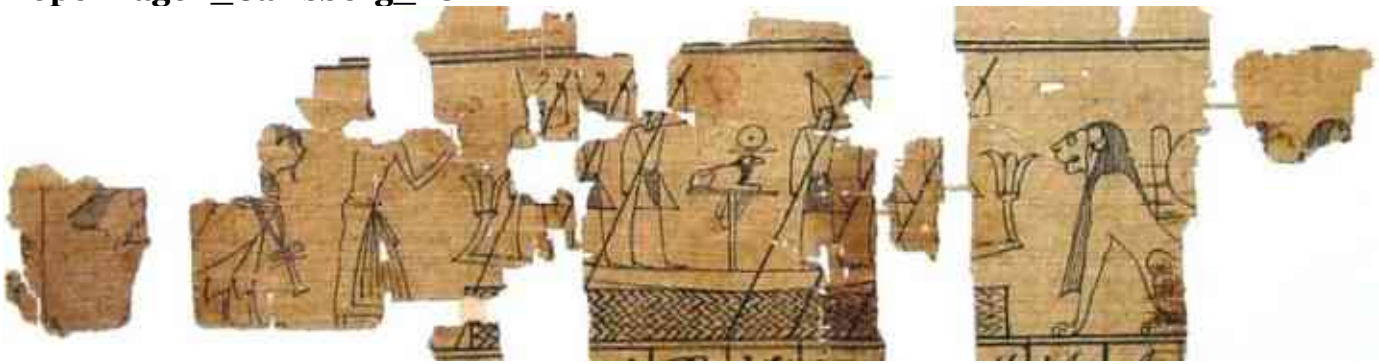
Mainz_PJG_103_a **لوحة151**

>>>>>

Oxford_1885_397 لوحة 152

Cambridge (Ma) لوحة 153

Kopenhagen_Carlsberg_201 لوحة 154



نهاية العصر البطلمي

London_BM_10844 **لوحة 155**

<<<<<

Louvre N3063 **لوحة156**

لوحة 157

Genf D 229

عصر متأخر – بطلمي مبكر

لوحة 158[1]

Berlin - Äg.Mus. (Berlin_ 3060) + Lyon (FR), Musée des Beaux-Arts (Lyon_MBAL_1568)

لوحة 159

مكان غير معروف -Mrỉ- Nt- Psmṯk

[1] ملاحظة: جميع لوحات لفائف المومياء من موقع مشروع قاعدة بيانات كتاب الموتى – جامعة بونhttp://totenbuch.awk.nrw.de

لوحة 160

Wien_ÄS_3932 [2]

[2] نلاحظ تطابق لافت للنظر مع مناظر القطعة السابقة مباشرة .(مكان مجهول - [1]) والتي يبدو أنها مزورة؟ وبالرغم ان الرموز في قطعة فيينا كاملة الا ان بها عيوب ورموز غريبة؛ وغير معروف انها مقلدة ام لا ؟(http://totenbuch.awk.nrw.de.m/wien.)

لوحة 161

Saqqara_863 (عصر متاخر – أسرة 26)

لوحة 162

Saqqara_ R 421+R 376 (عصر متاخر – أسرة 26)

476

R 421

لوحة 163

London_UC_32436 عصر متأخر

لوحة 164

Aberdeen (GB),Marischal Mus Aberdeen_MM_84142 - 30 الأسرة

لوحة 165

Sweden -Uppsala -Victoria Museum, Gustavianum (Uppsala_VM_MB_182_241)

لوحة 166

Berlin- Staatsbibliothek _SB_Ms_or_quart_411_1_14) عصر متأخر – بطلمي

لوحة 167

London , BM _10783_ عصر متأخر – بطلمي

لوحة 168

Wien- Kunsthistorisches Mus ÄS 8496_ عصر متأخر –عصر بطلمي

لوحة 169

Los Angeles (CA) (US), The J. Paul Getty Museum(Los_Angeles_83_AI_47_1_4) بطلمي مبكر

لوحة 170

Los_Angeles_83_AI_47_2_3

لوحة 171

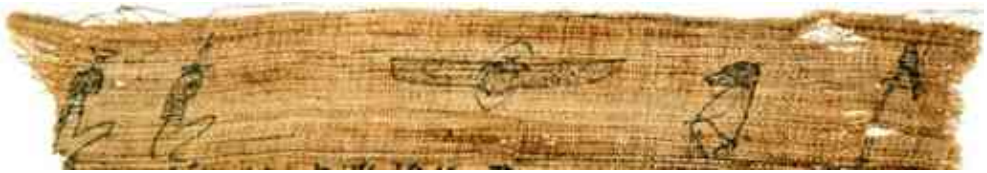
London -University College, Petrie Museum (London_UC_32377)

لوحة 172

London_UC_32386+32387

لوحة 173

Victoria Mus Gustavianum. Uppsala VM_MB_59 + Wien Vindob Aeg. 8361 + London UC 32405



لوحة 174

Petrie Mus.London_UC_32449 عصر بطلمي مبكر

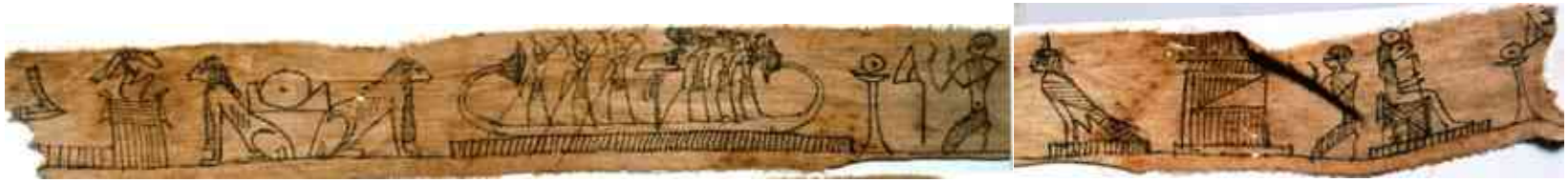
بطلمي

لوحة 175

Aberdeen_MM_23201)Aberdeen (ßbritannien), Marischal Mus

لوحة 176

Aberdeen ABDUA 23202+23210+23211



لوحة 177

Aberdeen ABDUA 23213 + 23214

لوحة 178

Aberdeen ABDUA 23243 + 84227

23243

84227

لوحة 179

Aberdeen_MM_23260

لوحة 180

Aberdeen ABDUA 23268

لوحة 181

Aberdeen_MM_23288

Aberdeen _MM_23552+84074+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_212+229

23552

84074

212

229

لوحة 183

Aberdeen 23554 +84101

لوحة 1184

Aberdeen _MM_23571

لوحة 185

Aberdeen MM_23584

لوحة 186

Aberdeen ABDUA 84058

لوحة 187

Aberdeen MM_84040+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_302

لوحة 188

Aberdeen ABDUA 84041.2

لوحة 189

Aberdeen 84047

لوحة 190

Aberdeen 84150

لوحة 191

Aberdeen 84124+84099

لوحة 192

Aberdeen - 84146

لوحة 193

Aberdeen 84216 + 84274

لوحة 194

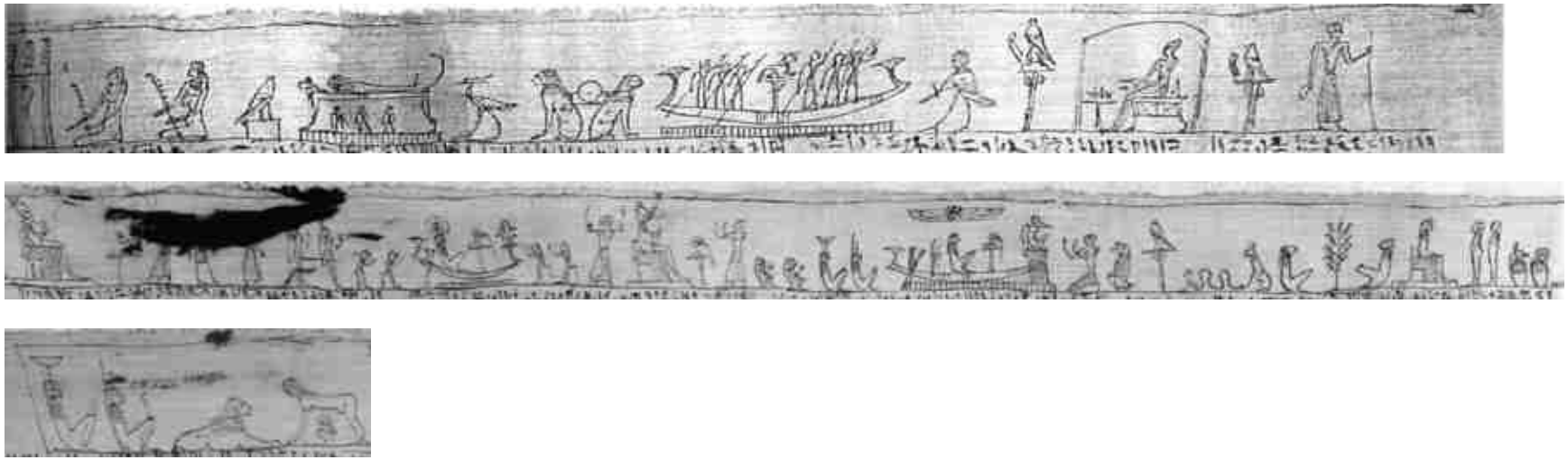
Berlin - Äg. Mus& Papyrussammlung Berlin .Nr. [7]

لوحة 195

Äg. Mus. & Papyrussammlung Berlin_ 3072

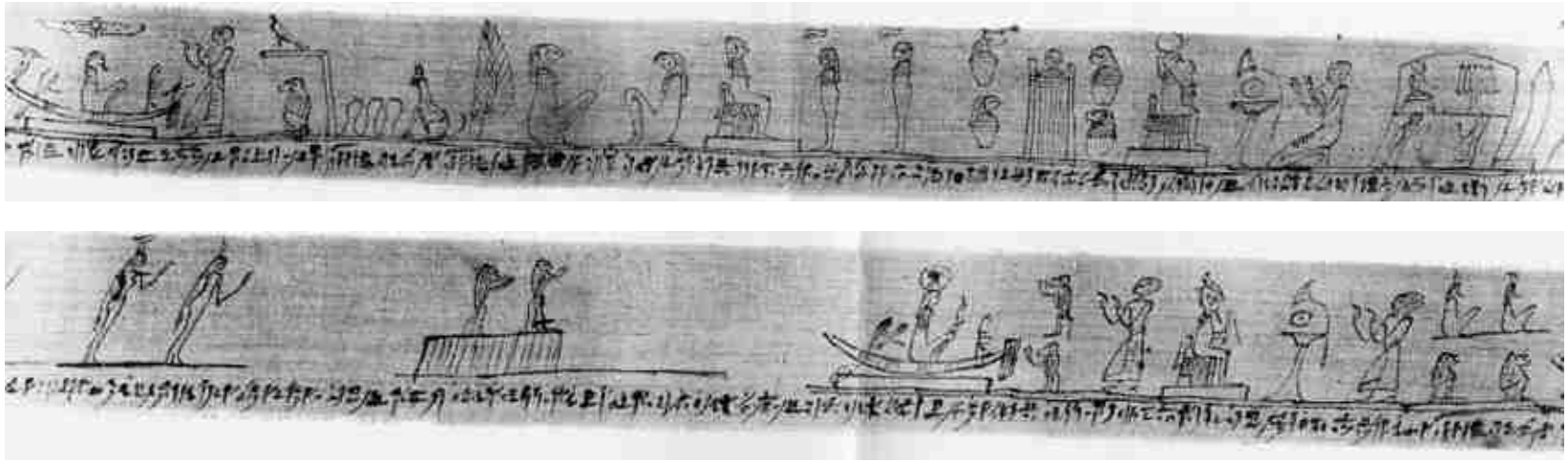
لوحة 196

Boston -Museum of Fine Arts(Boston_MFA_591070)



لوحة 197

Brüssel (BE), Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruessel_MRAH_E_6179

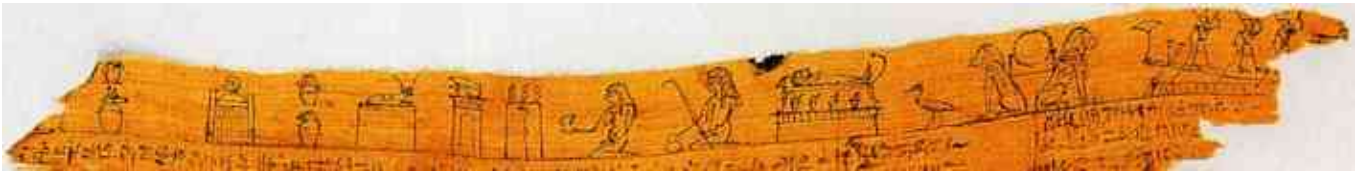


لوحة 198

Figeac (FR), Musée Champollion Figeac_MC_02041

لوحة 199

Hildesheim_RPM_LH 8+ Privatsammlung Simonian 2



لوحة 200

S.R. IV 690 c المتحف المصري

لوحة 201

Rijksmuseum van Oudheden Leiden_RO_AED_106_b

لوحة 202

London_BM_9917_9922_9942

لوحة 203

London_BM_10028

لوحة 204

London_BM_10126

لوحة 205

London_BM_10712+ Providence_A_18901[2]

>>

Providence_A_18901[2]

لوحة 206

London UC_32458

لوحة 207

London UC 55911 + London UC 55934

لوحة 208

Lyon 1970-376 + 1970-378 + 1970-379 + 1970-382 + 1971-390

لوحة 209

Manchester , John Rylands University Library Manchester Hieroglyphic Papyrus 1. (Fack?)

لوحة 210

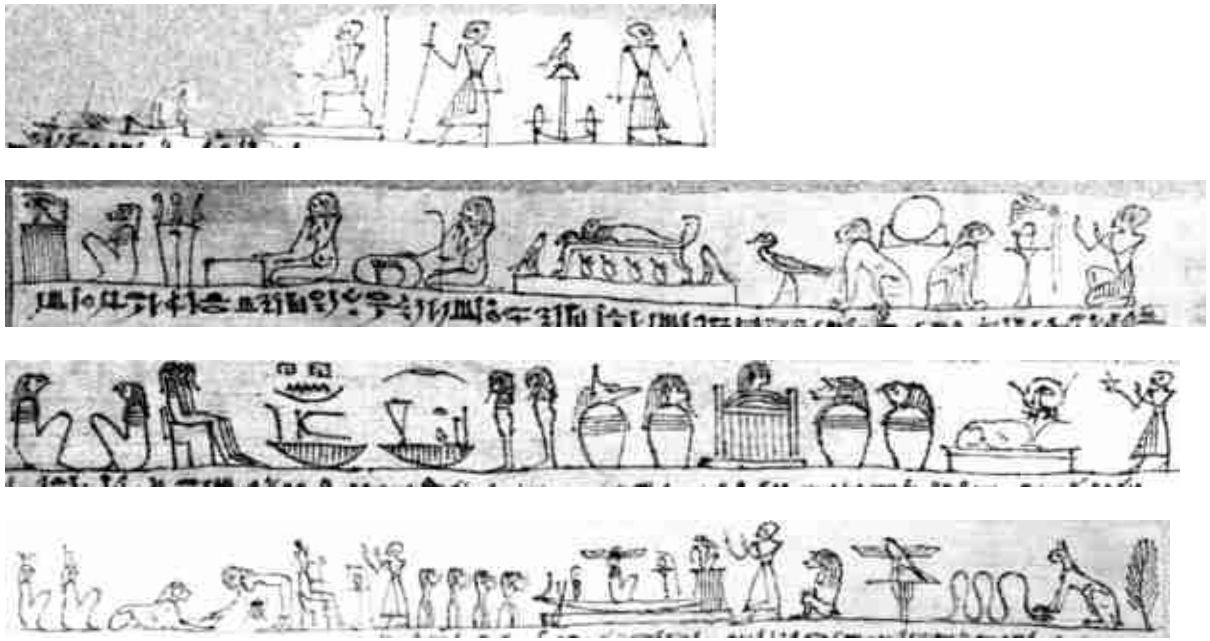
Manchester, John Rylands University Library Manchester Hieroglyphic Papyrus 2. (Fack?)

لوحة 211

Oxford , Bodleian Library Oxford_Ms_Egypt_c_6(P)

لوحة 212

Louvre_N 3138_3058



لوحة 213

Philadelphia (US), Uni.Pennsylvania, Mus. Archeology and Anthropology , E 430 B

لوحة 214

Philadelphia (US), Uni.Pennsylvania, Mus. Archeology and Anthropology, E 435 A

لوحة 215

Rouen (FR), Musée des Antiquités de Seine-Maritime Rouen_AEg_384+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_29+30+31

لوحة 216

Rouen (Frankreich), Musée des Antiquités de Seine-Maritime

لوحة 217

T3- s3w- (n-) cnḫ- مكانها غير معروف

لوحة 218

Sydney_ R366+ متحف سيدني

لوحة 219

Toronto , Royal Ontario Mus. Toronto ROM 909.80.551

لوحة 220

Wien_Vindob_Aeg_8363

لوحة 221

Museo Gregoriano Egizio Vatikan_inv_48814

لوحة 222

Wien_AeS_3848

لوحة 223

Victoria Museum, Gustavianum Uppsala_VM_MB_32

لوحة 224

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_56

لوحة 225

Victoria Museum, Gustavianum Uppsala_VM_MB_57

لوحة 226

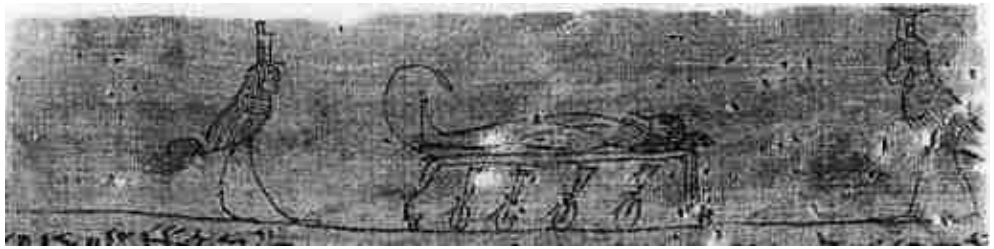
Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_205

لوحة 227

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_46

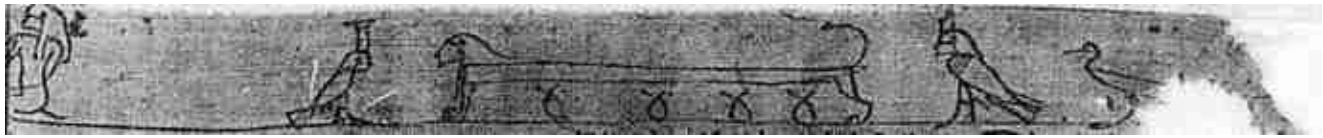
لوحة 228

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_188



لوحة 229

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_18



لوحة 230

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_129

لوحة 231 (أ)

تابوت خنسو المتحف المصري (J.E. 27302 (CG 47745

تصوير من المتحف المصري

لوحة 231 (ب)

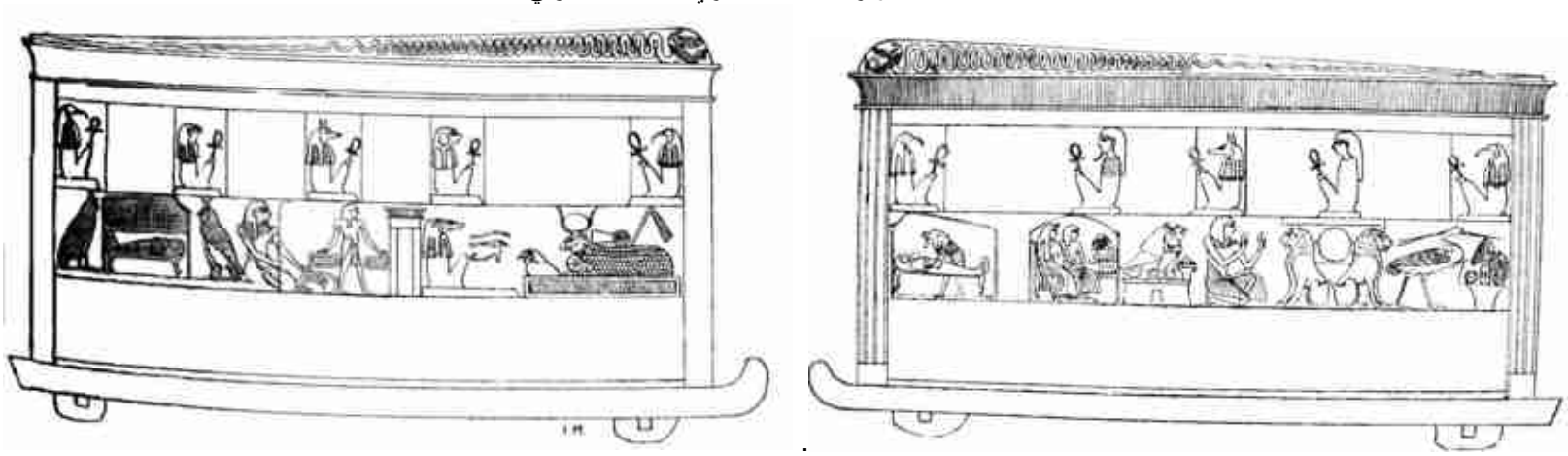
لوحة 231 (جـ)

تفاصيل لمناظر التعويذة السابعة عشرة على جانبي التابوت

لوحة 232 (أ)

تابوت سنجم المتحف المصري_J.E. 27303

تصوير المتحف المصري - الجانب الغربي



Schmidt,V. Levende og Døde I det Gamle Ægypten Album ,. lign., Kßben- havn 1919.fig 625,627.

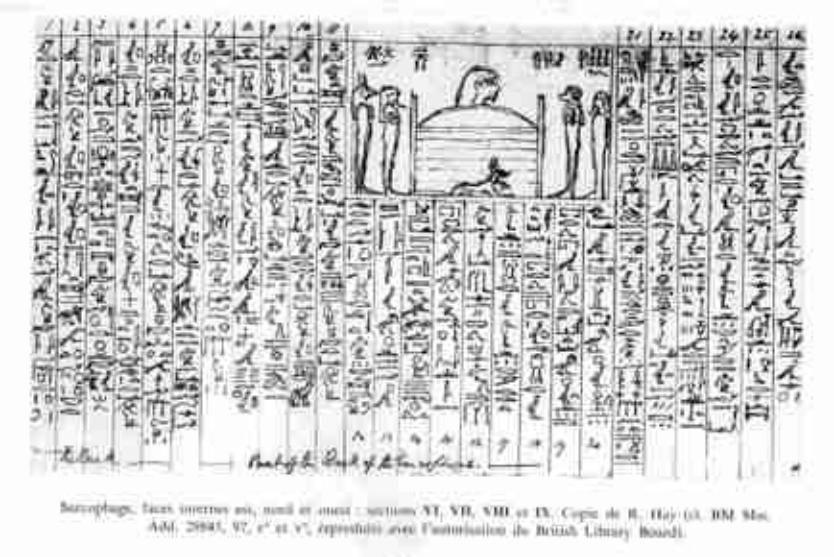
لوحة 232 (ب)

تفاصيل منظر التعويذة 17 على تابوت سنجم

لوحة 232 (جـ) **الجدران الخلفية للتابوت**

لوحة 232 (د) **السقف**

لوحة 233

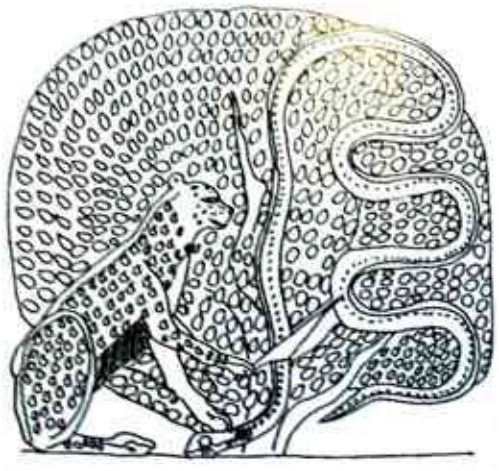


Sarcophage, faces internes est, nord et ouest : sections VI, VII, VIII et IX. Copie de R. Hay (cf. BM Mss. Add. 29845, 97, e' et v'), reproduite avec l'autorisation du British Library Board).

أجزاء من تابوت باشدو من مقبرة ((TT 3)) مفقود حالي

نقلا من موقع مشروع قاعدة بيانات كتاب الموتى – جامعة بون http://totenbuch.awk.nrw.de

لوحة 234



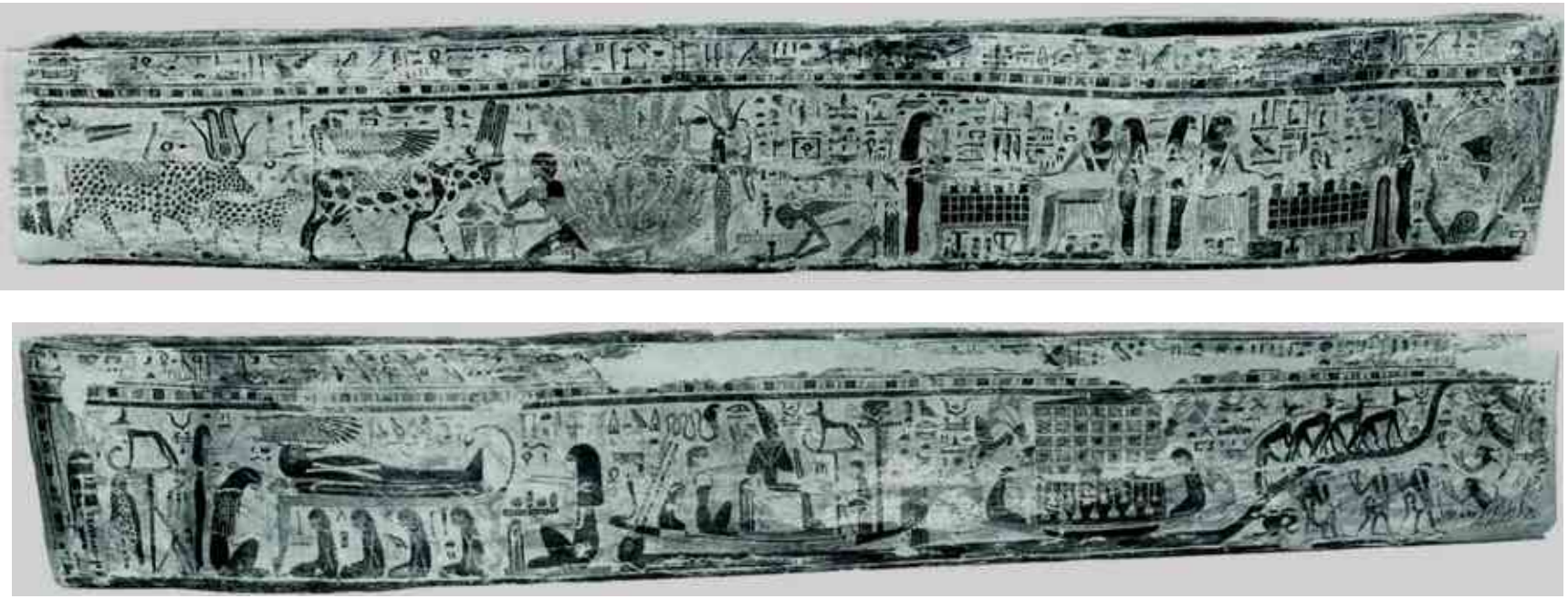
منظر القط يقتل الثعبان أسفل الشجرة منظر (A15) – تابوت المتحف المصري (JE 29655. CG 6076)

نقلا من

Niwinski, A., Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire : La seconde trouvaille de Deir el-Bahari/1,2 ; (5 février 1891) ; Sarcophages ; Nos 6029-6068, Cairo 1995., 105, fig. 82

لوحة 235

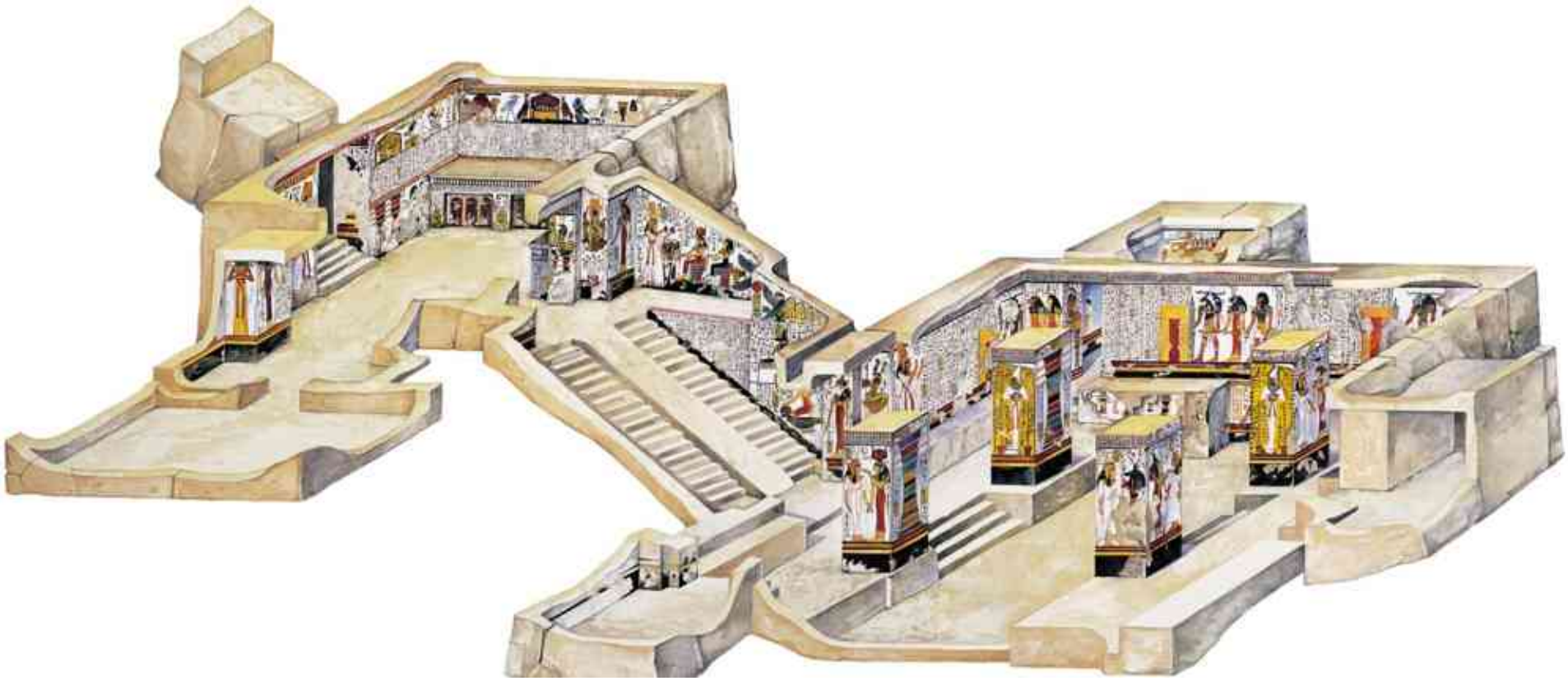
تابوت الفاتيكان Vatikan 25021



منظر لعب السنت

نقلا من

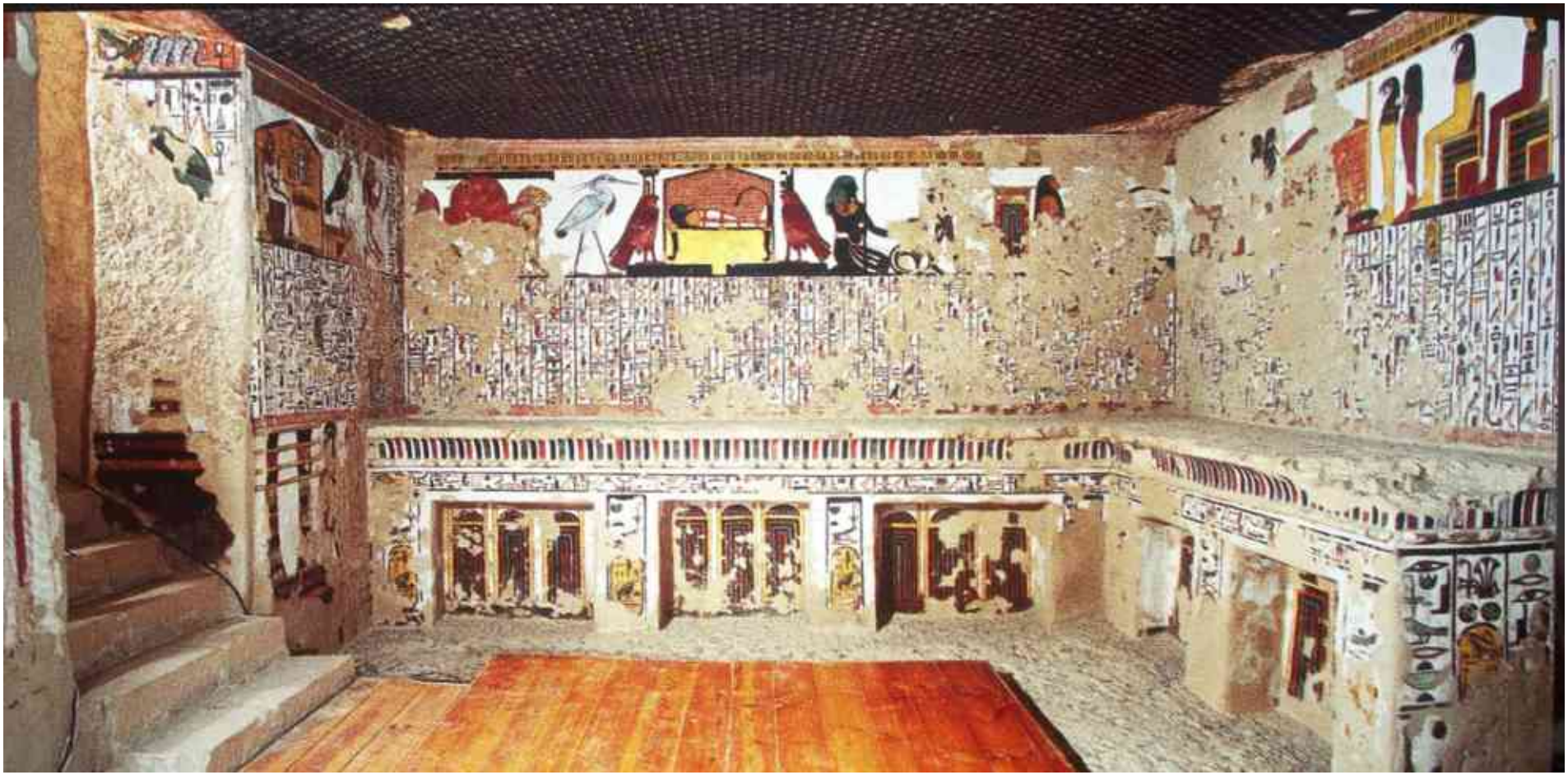
Gasse, A., Les sarcophages de la Troisième Période Intermédiaire du Museo Gregoriano Egizio, Monumenti, musei e gallerie pontificie, Museo Gregoriano Egizio, Bd. 3: Aegyptiaca Gregoriana, Vatikanstadt 1996., 121-128, Kat.Nr. 14; Taf. XXVIII,3



(أ) مقطع من مقبرة نفراتاري

Schmidt, H.C., Szenarium der Transfiguration - Kulisse des Mythos: Das Grab der Nefertari, in: SAK 22, 1 995, Abb. 150a,b.

لوحة 236 (أ)



مناظر التعويذة على الجدارالأيسر لحجرة الاستقبال C

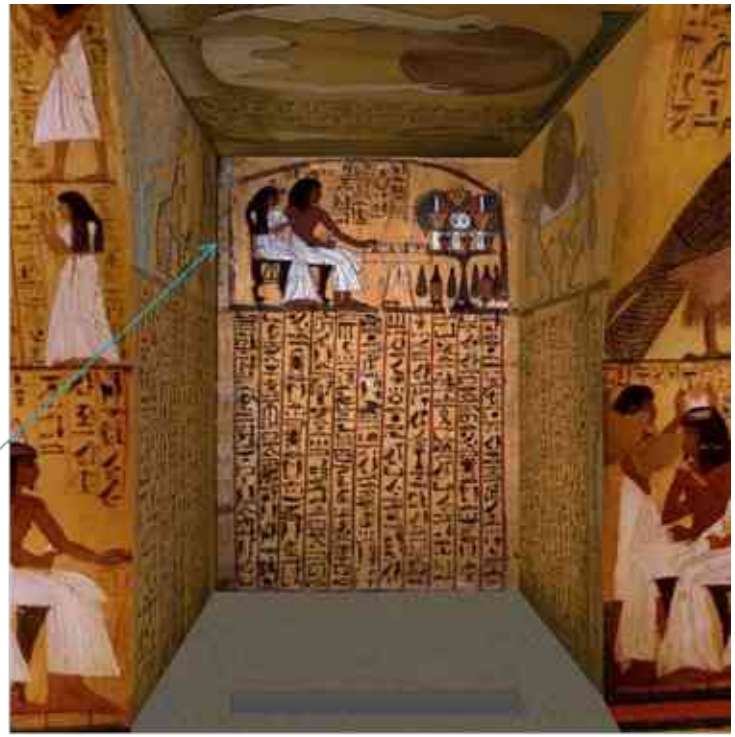
K. Weeks, The Illustration Guide to Luxor. Cairo 2005, p376.

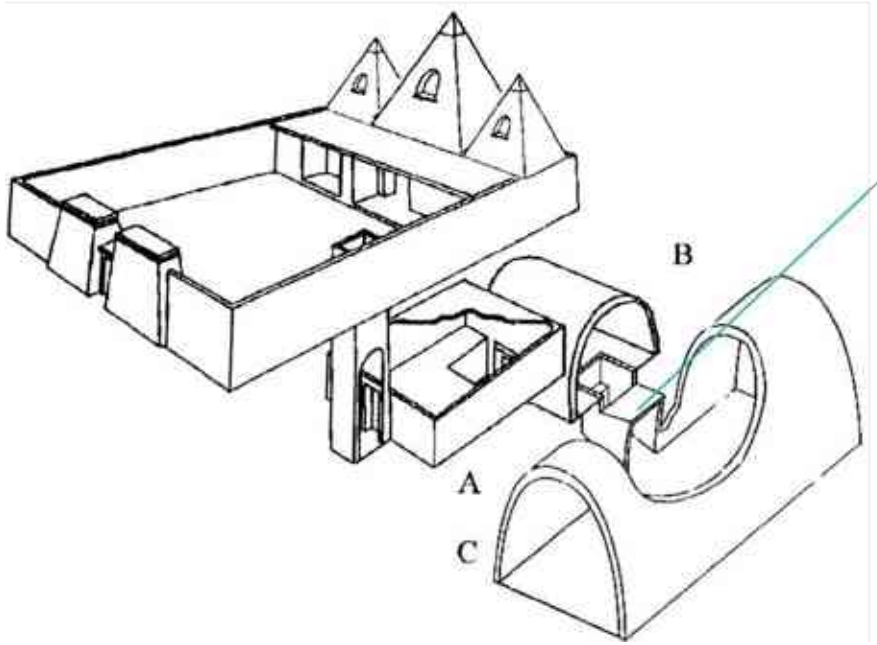
لوحة 236 (ب)

تفاصيل منظر التعويذة السابعة عشر

نقلا من موقع http://www.osirisnet.net/tombes/pharaons/nefertari/e_nefertari_02.htm#

لوحة 237 (أ) **مقبرة سنجم (TT1)**





منظر لإعادة تشكيل المدخل نقلا من :

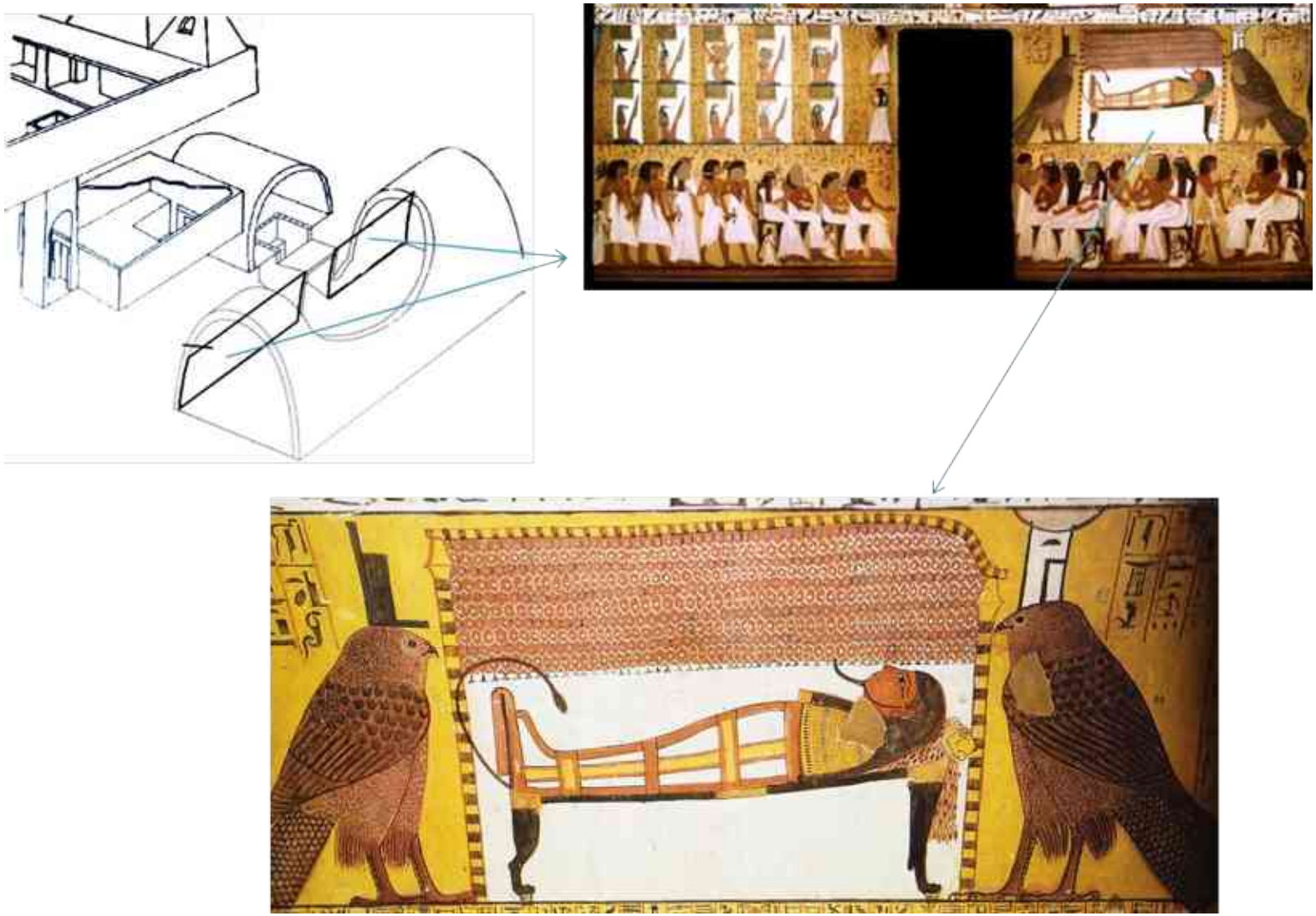
Shedid, Abdel Ghaffar, Das Grab des Sennedjem : ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el-Medineh, Mainz 1994. 27 , Abb 16.

لوحة 237 (ب)

مناظر التعويذة السابعة عشر على الجدران الداخلية لمدخل و باب مقبرة سنجم

M.S. Sanjaume, La Tombe de Sennedjem a Deir-el-MedinaTT1, Barcelona, 2001. P62,(fig 5,3)64(fig 5,5)

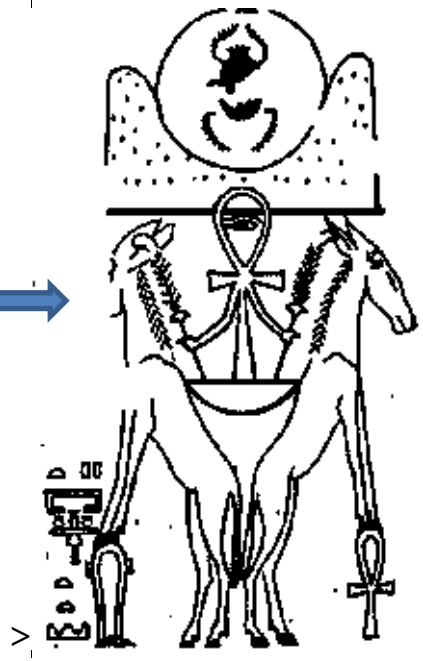
لوحة 237 (ج)



منظر حجرة الدفن

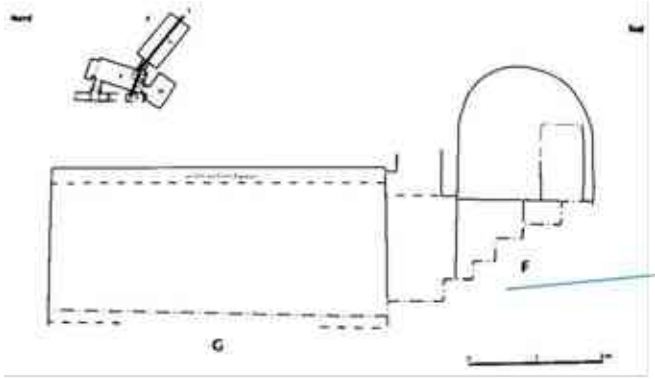
Ch..Ziegler, La Tombe de Sennedjem a Deir el-Medineh, Louvre 2001. Fig. 1.

لوحة 238 مقبرة نخت آمون (TT335)



http://www.osirisnet.net/tombes/artisans/nakhtamon335/e_nakhtamon335_03.htm

لوحة 239 (أ) **مقبرة انحورخعو (TT 359)**



حجرة F

لوحة 239 (ب)

http://www.osirisnet.net/tombes/artisans/ Inerkhaouhttp://www.osirisnet.net/tombes/artisans/ Inerkhaou 339/e_ 03.htm

حجرة G

Cherpion., N. La Tombe d'INHERKHÂOU (T359) á Deir El- Madina, in : MIFAO 128., Cairo 2010., Pl 119,98, 50-51.

لوحة 240 **مقبرة نقر آبت (TT 5)**

Billing, N., Nut. The Goddess of Life in Text and Iconography, Bd. 5: Uppsala 2002., 382, fig. C.39

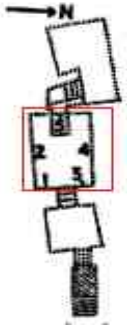
لوحة 241 **مقبرة نفر حتب (TT6)**

http://www.osirisnet.net/tombes

(TT65) **لوحة 242**

Bács, Tamás, The last New Kingdom tomb at Thebes: the end of a great tradition?, in: BMSAES (2011), Fig 26,28.

لوحة 243 (أ) **مقبرة (TT265)**



الخريطة من: PM I, p 348

جدران حجرة (E)

لوحة 243 (ب)

تفاصيل منظر التعويذة السابعة عشر

الجدار الشمالي

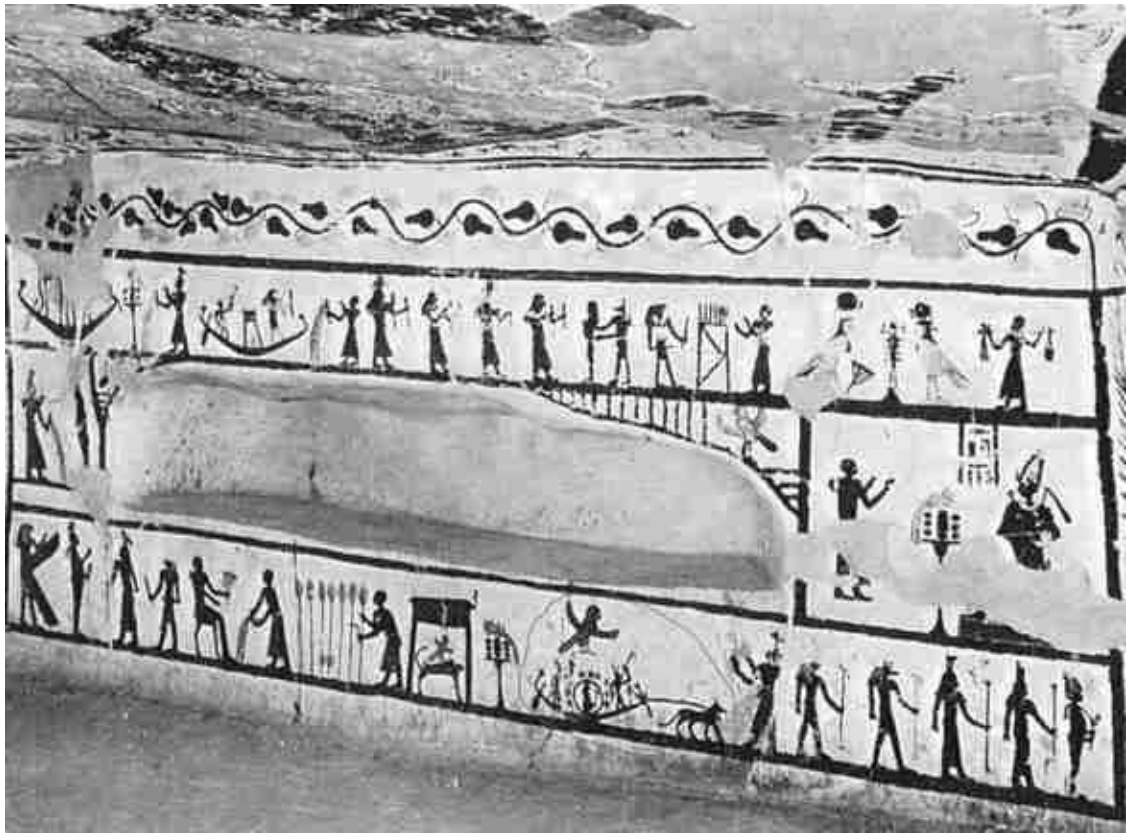
الجدار الغربي

الجدار الجنوبي

الصور من أرشيف مركز تسجيل الآثار المصرية

لوحة 244

(مقبرة باشدو)



>>>>

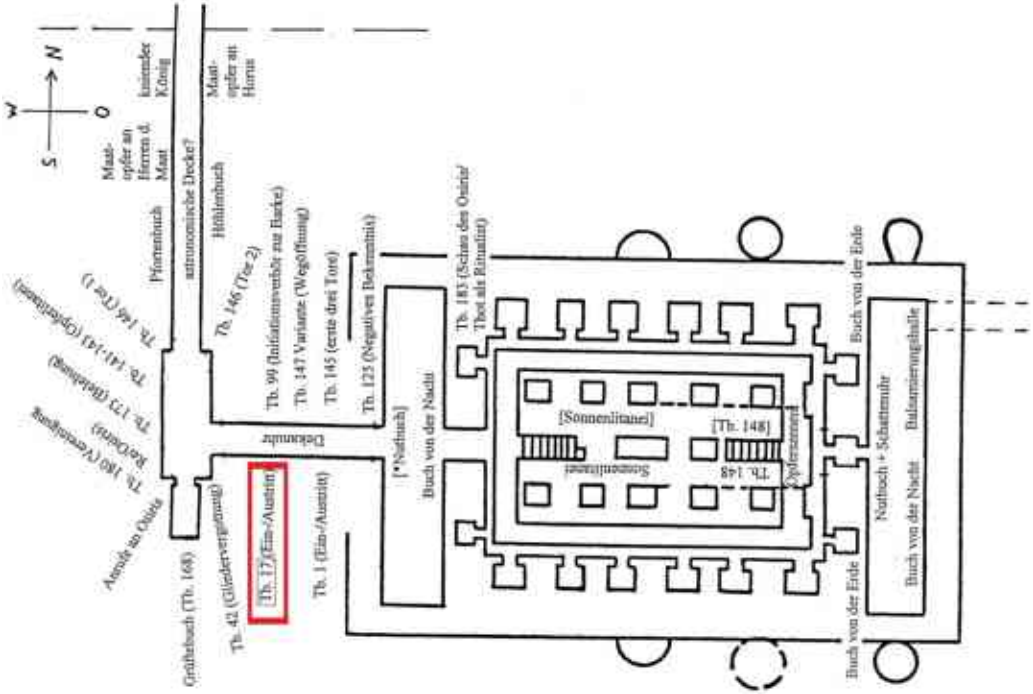
Osing, J. & others , (1982). 77 nr.5, Taf. 21

لوحة 245 (أ)

المقبرة الرمزية - الأوزريون - ابيدوس

Frankfort, Henri, The cenotaph of Seti I at Abydos. Vol. 1-2, Bd. 39: Egypt Exploration Society, London 1933., Pl LXVIII-XX.

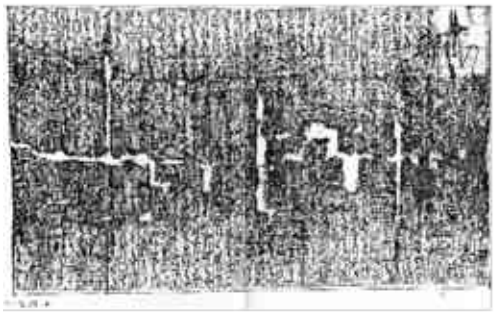
لوحة 245 (ب)



مكان تصوير التعويذة السابعة عشرة

Lieven, (2007) A. von, Bemerkungen zum Dekorationsprogramm des Osireion in Abydos, in : 6 , Ägyptologische Tempeltagung .186.

لوحة 246 **الأسرة الثامنة عشرة**



BM 9900

Cairo CG 40002=JE 21369= SR 935+966+2540

Louvre N3074

لوحة 247

الأسرة التاسعة عشرة والعشرون

BM10471+10473

London BM 9901

London BM 10470

Leiden T2

لوحة 248 الطراز الأول

Berlin 3157

BM10541+Louvre E.6285 (Nedjmet)

لوحة 249 الطراز الثاني

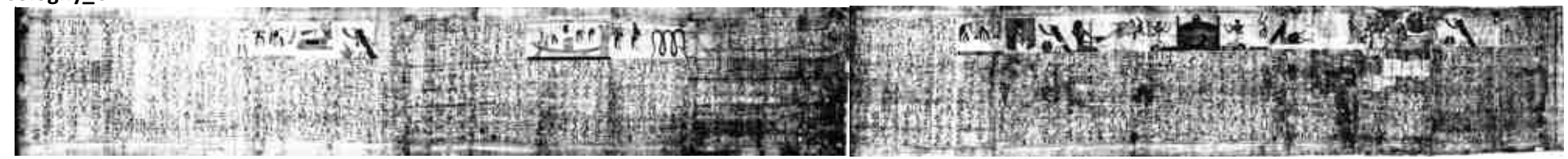
Cologny_CI

Cologny_CII

BM_9948

لوحة 250 الطراز الثالث

Cologny_C



London_BM_10554 (Green Field)

لوحة 251 الطراز الرابع

Cairo_S.R.VII_11496

التعويذة 17 بين التعويذة 85 والتعويذة 86

Cairo J.E. 95637 a-d (S.R. IV 528)

Cairo S.R. VII 10222

Cairo J.E. 95658 (S.R. IV 556)

العصر البطلمي

لوحة 252 الطراز الأول

Louvre 3079

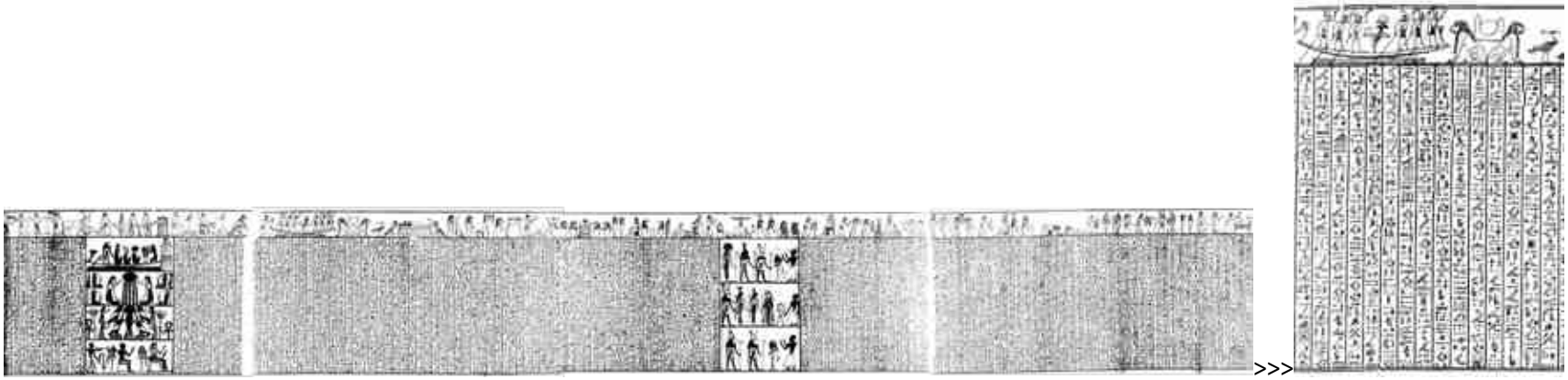
Louvre_N_3149_3204B_3123_bis_3213

Louvre_N_3295

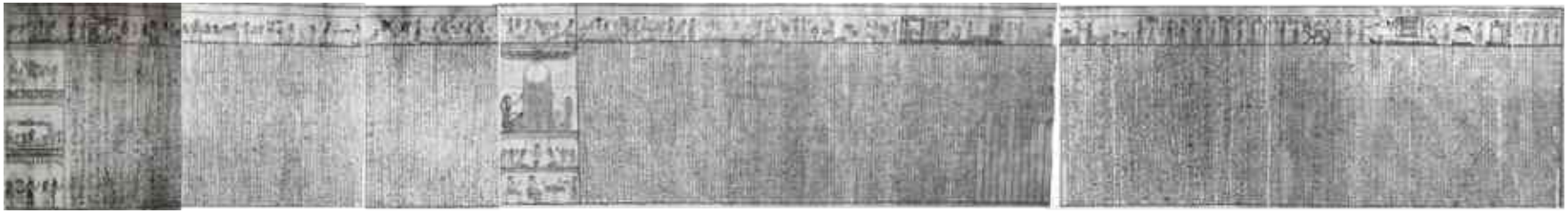
>>>>>

Chicago_OIM_9787

لوحة 253 الطراز الثانى



London BM 10479

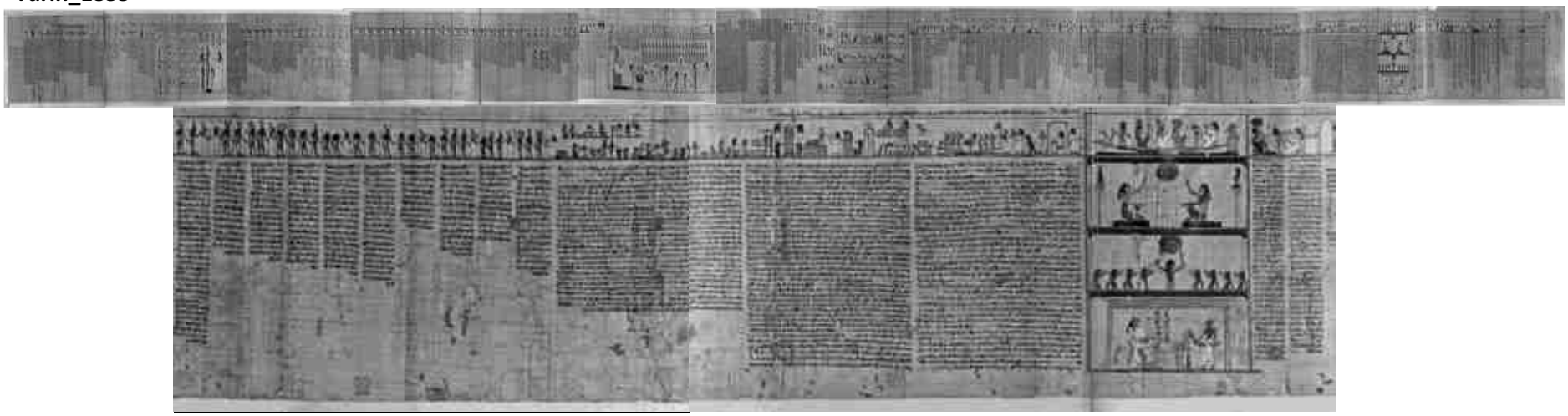


Chicago_OIM_10486

MacGregor

لوحة 254 الطراز الثالث

Turin_1833

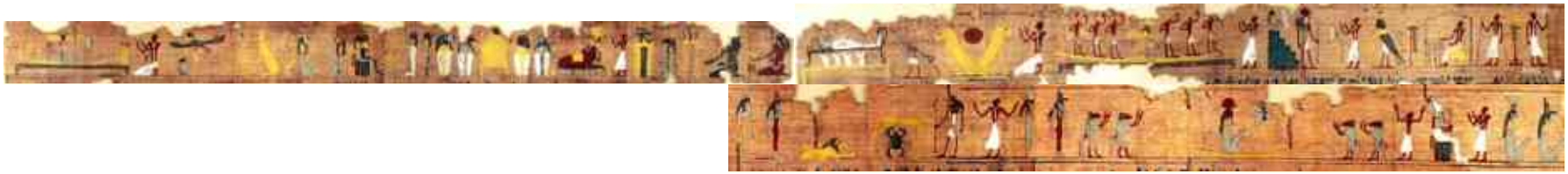


Louvre_N_5450

Louvre_N_3248

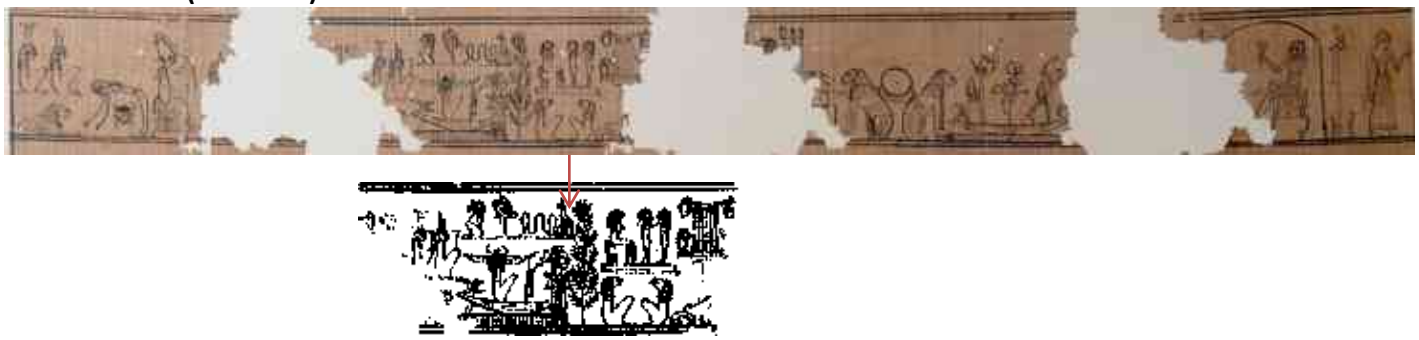
لوحة 255 المنظر الكامل

Colon 10207



Berlin 3003

Cairo JE 32887 (SR IV 930)

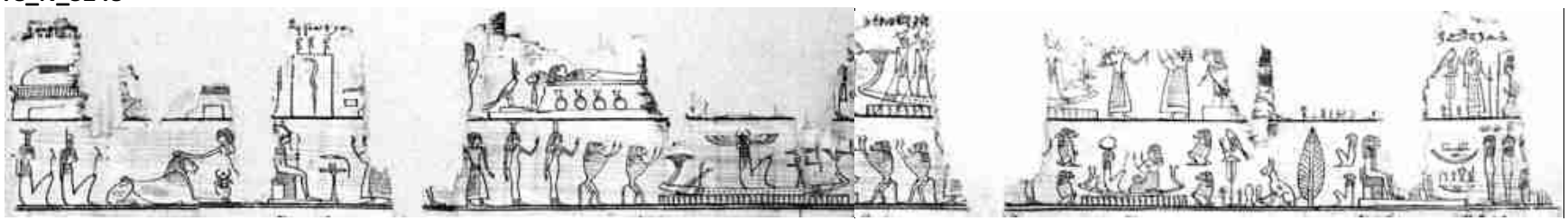


Cologny CIV

Louvre_N_3089

< <<<

Louvre_N_3248



(أ)

Paris_ BN 24-32

Leiden_T20

(ب)

Louvre_N_3207_3208_3209

Louvre N3063

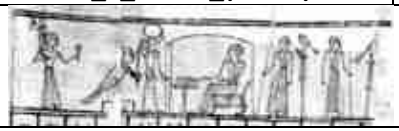
Angers_MTC_747

Leiden_T13

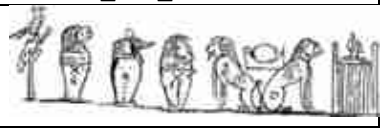
Athen_EBE_P2

Louvre_E_19340

Louvre_E_27163_(SN 20)



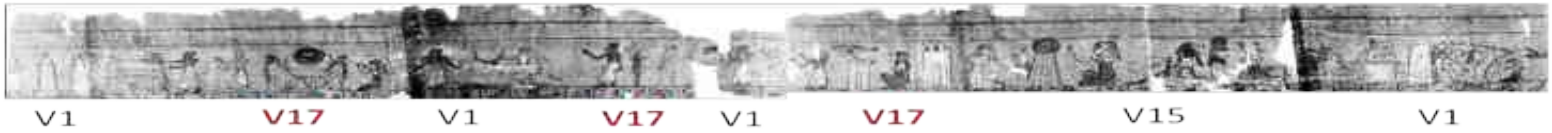
London_BM_10033



لوحة 257 المنظر المتداخل

Berlin 3159

Turin 1793



London_BM 10082+10316

Chicago_OIM_10486

بين مناظر التعويذة رقم 1

الأشكال

Titel 1	Titel 2	Titel 3	Titel 4	Titel 5	Titel 6	Titel 7	A1	A2a	A2b	A2c
A2d	**A4a**	**A4b**	**A4c**	**A5**	**A6a**	**A6b**	**A6c**	**A8a**	**A8b**	**A9a**
A9b	**A10a**	**A10b**	**A11**	**A12a**	**A12b**	**A13a**	**A13b**	**A13c**	**A13d**	**A13e**
A14a	**A14b**	**A15**	**B0**	**B1a**	**B1b**	**B1c**	**B1d**	**B1e**	**B2a**	**B2b**
B2c	**B3a**	**B3b**	**B4**	**B5a**	**B5b**	**B5d**	**B5e**	**C1a,b,c**	**C1d**	**C1e**

Tarasenko, M. O., The Vignettes of the Book of the Dead Chapter 17 in the Saite Period, in: Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient (2011), p84.

قام الباحث بعمل بعض التعديلات على الجدول الأصلي

منظر العنوان (T)

شكل 1

أ. **البرديات**

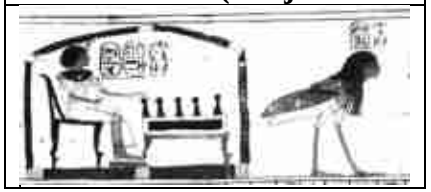
دولة حديثة

London BM EA 10471	Berlin_3002	Leiden T2	London BM 9949

New York_ Brooklyn 351448+351464	Leiden -T4

London BM 9901	BM 10470 9	Dublin_TC_1661

عصر الانتقال الثالث:

BM EA 10541 (Nedjmet


Berlin_3157	BM EA 10554 (P. Greenfield) 1	BM EA 10554 (P. Greenfield)
		PL 80

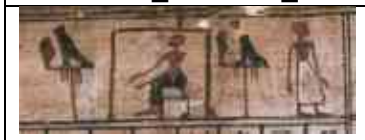
العصر المتأخر : الأسرة 26

Vatikan 48832	Colon Aeg. 10207 I

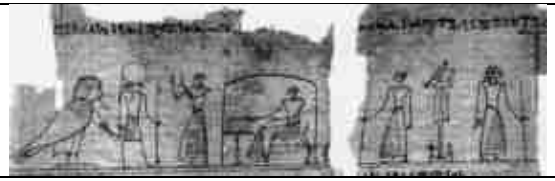
London_BM_10558	Louvre_E_11078	Chicago OIM 5739

Louvre_N_3094	Cairo_JE95841 (SRIV939)

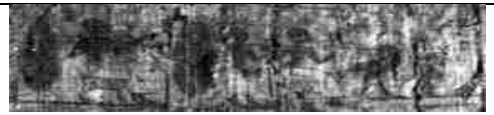
العصر المتأخر : الأسرة 30

Aberdeen_ABDUA_84023	Berlin 3158	Paris_BN_94-95_u.112-117+ مكان غير معروف
		

Paris_BN_143 (BN 141-148)	St_Petersburg_3531	Turin 1792

vatikan38571 (Vatikan 48	Detroit 1988	Kopenhagen AAe 1
		

Louvre_N3129+E_4890	London_BM_10097	London_BM10037
. Louvre_N_3152	Paris_BN_1_19	Paris_ BN 24-32

Vatikan 38598	**Wien (AT), Kunsthistorisches Mus Nat Biblio ÄS AEOS3862**	**Privat MacGregor 525**
		

العصر البطلمي

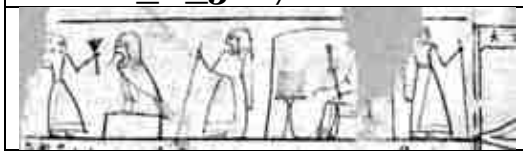
Berlin 3003	Berlin 3039	**Cologny CIV**

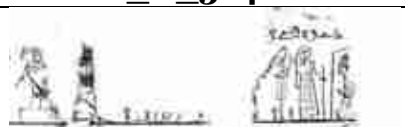
Genf 23464	**Leiden _T16**	**Leiden_T20**

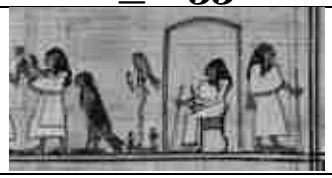
BM 10082+10316	**BM_9908**	BM_10086

Toronto_ROM_90980515	**Mailand E 1028**

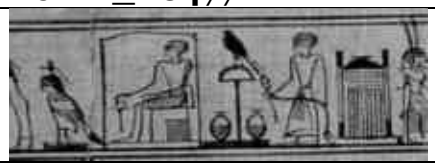
Muenchen_ script_hierogl	Louvre_N_3090_3206_3198	BM_10257

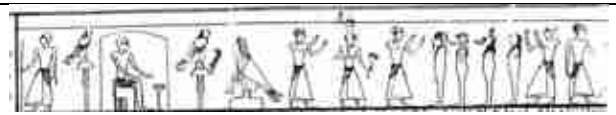
Louvre_N_3087	Louvre_N_3086	Louvre_N_3089
		

Louvre_E_7716	Louvre_N_3248	Louvre_N_3249
		

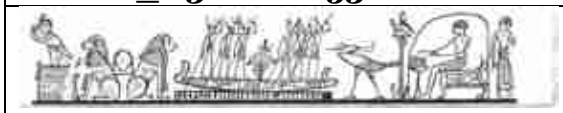
Turin_1791	Turin_1831	Turin_1833
		

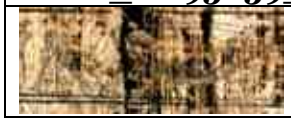
Istanbul_10846_10847	(Glenn Janes 1) مجموعة خاصة	B M_75044

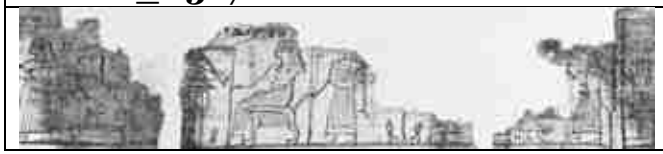
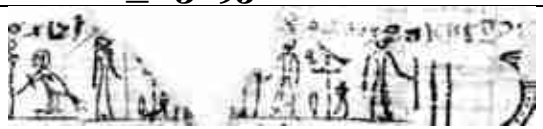
Louvre N3079	Berlin_ 10477	Hildesheim 5248
		

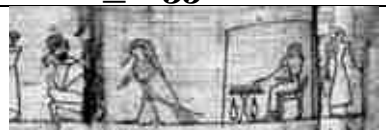
BM_10479	مجموعة خاصة -باريس	Cairo JE 32887 (S R IV 930)
		

Cairo JE 95837 CG 40029	Leiden	Louvre_N_5450

Louvre_N3081 E 853	Wien 10110	Wien 65
		

Cairo_JE 95859_(SRIV958)	BM_10038	Louvre N. 3100, P. London UC 32373
		

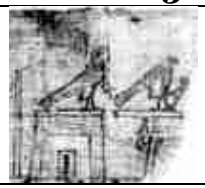
Louvre_N3272	Louvre_N3295	Turin_1834
		

Zagreb 604	Turin_1835	Oslo_Lieblein
		

Louvre_E_3232	Louvre_E_19340	Louvre_E_27163

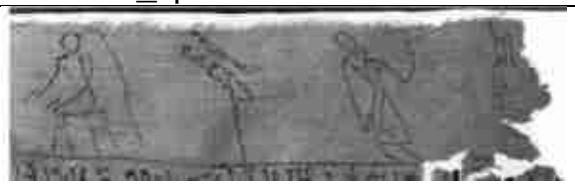
Louvre_SN_(Ref_AE029481)

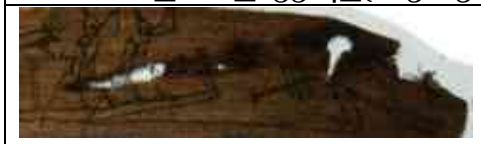
نهاية العصر البطلمي

London_BM_10844	Louvre N3063	Genf D 229
		

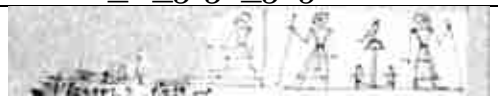
ب. لفائف المومياوات

العصر المتأخر – العصر البطلمي

Saqqara_863	Berlin_ 411	Los_Angeles_83
		

Aberdeen_MM_23314_(23213 + 23214	Aberdeen_MM_84041	Aberdeen_MM_84124	Berlin_AeM_Nr. [7]
			

Leiden_RO_AED_106	Berlin_AeM_P_3072	Boston_MFA_591070	London_BM_10712

London_UC_32458	Louvre_N_3138_3058	London_UC_32387
		

Rouen_AEg_384	Uppsala_VM_MB_32	Wien_Vindob_Aeg_8363etal	London_UC_55934

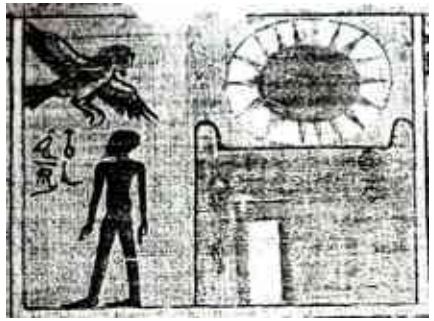
منظر T7 (شكل 2)

أ. الأشكال المختلفة للبا في مناظر التعويذة 17

ب. البا في مناظر التعاويذ المختلفة من كتاب الموتى.

التعويذة 61

التعويذة 89

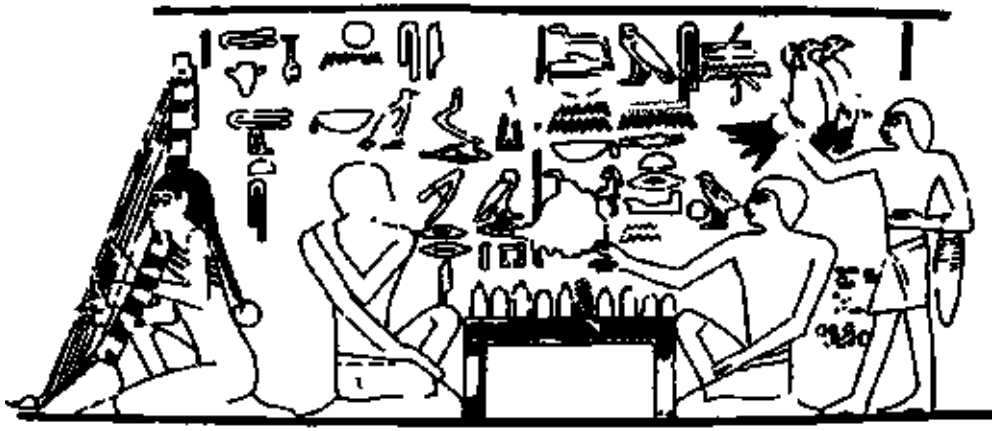


تعويذة 92

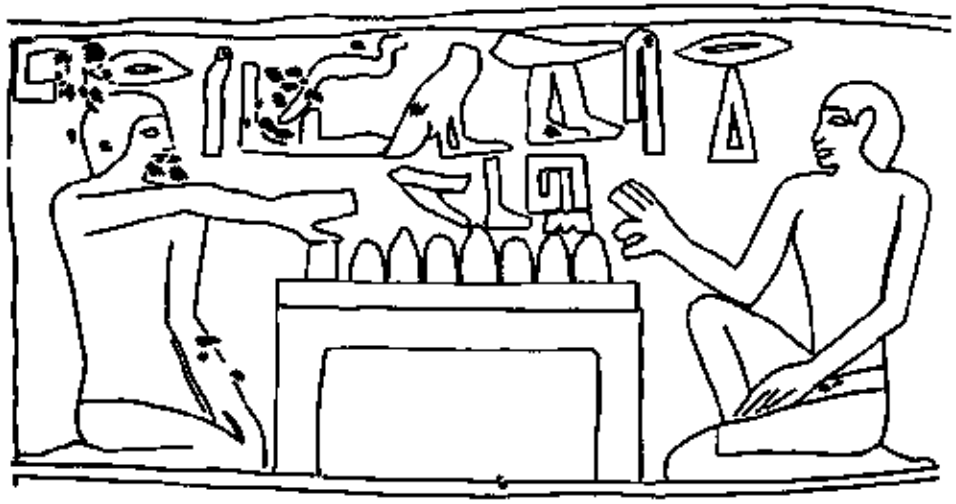
بردية نب–قد الأسرة 18

منظر T5-6 شكل 3

لعبة السنت - الدولة القديمة



أ. منظر لعبة السنت من مقبرة ببي عنخ من مير نقلا عن :



ب. **مقبرة جدو بالجيزة:**

Pusch, E, (1979) 12a, .Taf 11b.

شكل 4

لعبة السنت – الدولة الحديثة : (مع مناظر تقديم القرابين)

مقبرة(TT296) : نقلا عن : Feucht, E. (1985). Taf 4

مقبرة(TT178) : نقلا عن : Hofmann, E. 1995 ,Taf 5

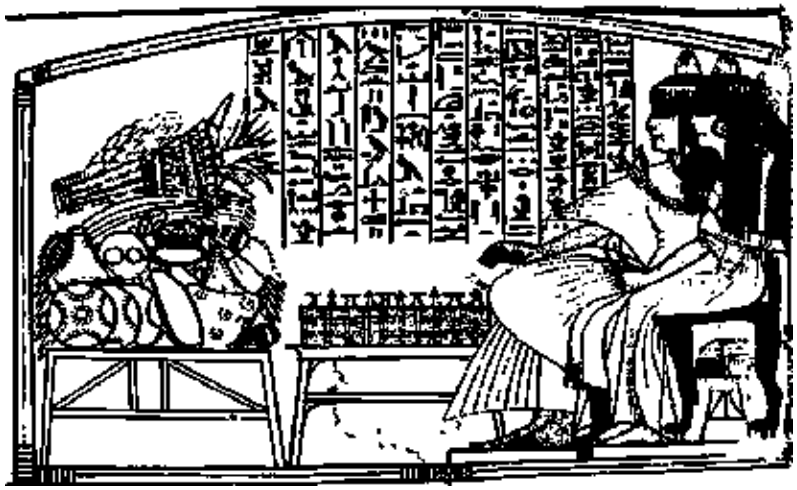
شكل 5

مقبرة (TT6)

مقبرة (TT58)

مقبرة (TT30)

مقبرة (TT265)



Pusch, E. (1979). Taf 20 ,22,27,29

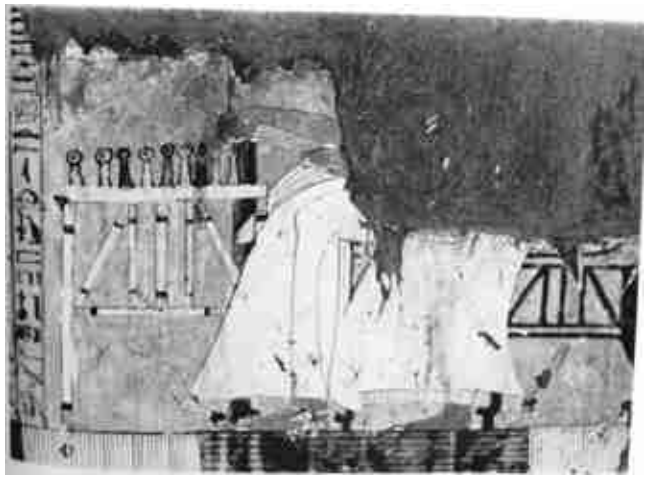
مقبرة (TT158)

مقبرة (TT178)

مقبرة (TT296)

Pusch, E. (1979). Taf. 23,24

مقبرة (TT359)



Pusch, E. (1979). Taf 33

مقبرة (TT 10)

Pusch, E. (1979). Taf 26

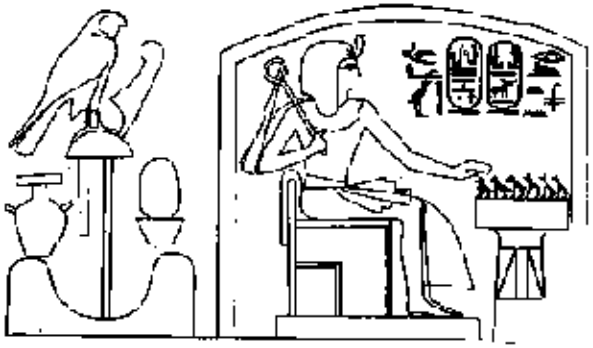
شكل(6)

مقبرة نفرتاري (QV66):

Hawass, Z., Bilder der Unsterblichkeit. die Totenbücher aus den Königsgräbern in Theben. Mainz 2006., 230.

شكل (7)

الأوزيريون :



Frankfort, H., The cenotaph of Seti I at Abydos. Vol. 1, , London 1933., Pl LXVIII.

شكل (8)

ضلفة باب سنجم المتحف المصري: J.E. 27303

Shedid, A., Das Grab des Sennedjem : Deir el-Medineh, Mainz 1994., 56-67

شكل (9)

تابوت خنسو المتحف المصري J.E. 27302 (CG 47745) (تصوير من المتحف المصري)

شكل (10)

تابوت سنجم – المتحف المصري J.E. 27301 (تصوير من المتحف المصري)

منظر A1 (شكل 11)

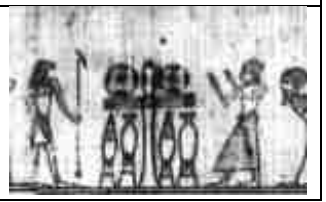
الدولة الحديثة

London_BM_10471

عصر الإنتقال الثالث

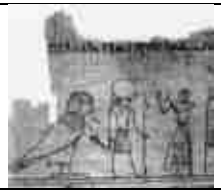
BM EA 10554 Greenfield	PL 80-88	Cologny_C

العصر المتأخر

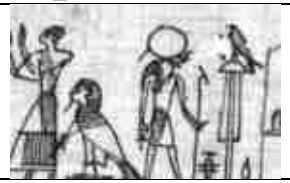
Koln 10207	Vatikan 48832
	

العصر البطلمي

New_York_MMA_35920	St_Petersburg_3531	Chicago_OIM_9787

BM_10037	Louvre_N3129+E4890	Louvre_N_3153	Detroit 1988	Kopenhagen AAe 1 (07a)
				

Louvre_N_3089	Leiden _T16	Muenchen script	Louvre_N_3295	Cairo_JE 95859 (SR_IV958)

BM_10086	Louvre_N_3086	BM_10257	Louvre_N_3090_3206_3198
			

Berlin 3064	Turin_1834	Zagreb 604	Louvre E. 27163 (SN 20

BM_10038	Athen_EBE_P2

منظر A2a (شكل 12)

Louvre E 11078

Louvre_N_3090_3206_3198

Aberdeen_ABDUA_84023(3)

Louvre_N_3090_3206_3198

New_Brunswick

Cologny CIV

??Louvre_E_3232

Berlin 3158_59 -90

St. Petersburg 3531

Paris_BN_1_19

Louvre N3129+E4890 B

Vatikan_38571

Louvre_N_3152

BM _10316

Mailand_E_1023

Louvre_N3272

Turin1834

Turin1835

BM 10316+10082

Louvre_E7716

Genf 23464

Louvre_N_3087

Louvre_N_3153

Louvre_N_3086

Louvre_N_3079

Louvre_N_3089

Turin1833

Leiden_T16

Turin_1791

Kopenhagen AAe 1

Turin_1792

BM_10086

Chicago_OIM 9787 تبدو مبخرة؟؟

Leiden_1b_T20

Berlin 3003

Münch_Monscript hierog 1

Detroit 1988

BM_10037

Louvre_N_3295

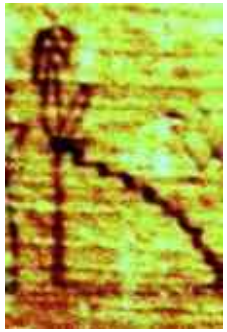
Zagreb_604

BM_10257

منظر A2b (شكل 13)

New York MMA 35920

Vatikan 48832



London_BM 10038

Cairo JE95859 (SR_IV_958)

Berlin 3039

Paris_BN_143

Coln 10207

منظر A2c (شكل 14)

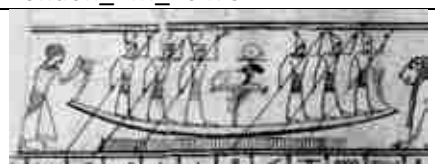
عصر متأخر - بطلمي

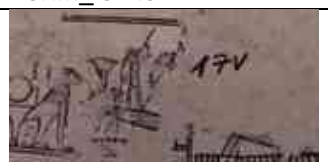
BM 10558	Cairo JE 95841(SRIV939)	Cairo JE 95840 SR IV 938	Wien (AT), AEOS_3862

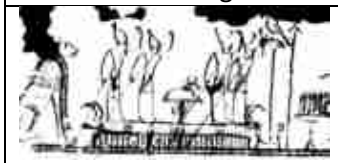
Vatikan 48832	Coln 10207	Wien_Vindob_Aeg_10110

Louvre_E6130	Mac Gregor 525	Louvre N 3081-E853

Berlin_ 10477	JE 95837 CG 40029	Paris_BN_1_19

Hildesheim 5248	London_BM_10479	Vatikan_38571
		

Louvre N3129+E4890 B	Leiden_T17	Berlin_ 3149
		

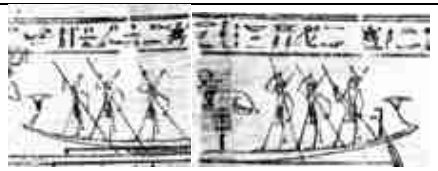
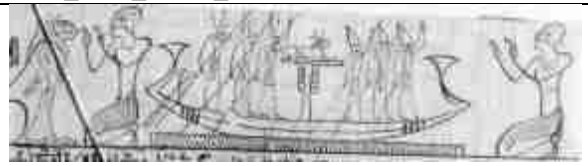
Wien Vindob. Aeg. 65	Chicago_OIM 10486	Louvre_N_3090_3206_3198
		

Louvre BN_27(24-32)	Christchurch EA 1988.73-76	Copenhagen_Carlsberg_201

London UC 32373 +Louvre N. 3100	London_BM_10097	Louvre_N_3094

Louvre_SN_(Ref_AE029481)	Istanbul_10846_10847	Turin_1831	CairoJ_E 32887 (S R IV 930)

Paris_BN_94_95_112_117_andكريستي	Berlin 3159

Toronto_ROM_90980515	Louvre E 11078	New_York_MMA_35920
		

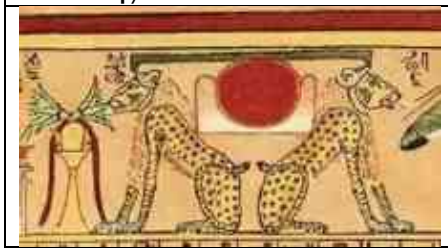
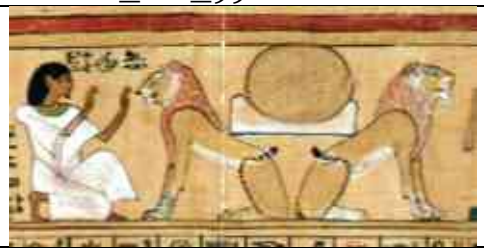
Paris_BN_143		St_Petersburg_3531

بطلمي متأخر

London_BM_10844	Genf D229

منظر A2d (شكل 15)

أ. الدولة الحديثة

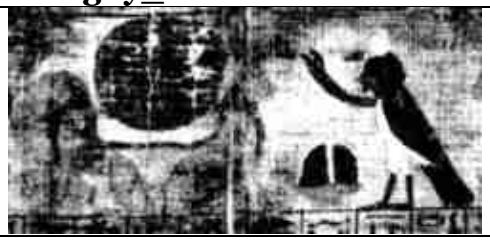
BM 10470	London_BM_9901	BM_10471
		

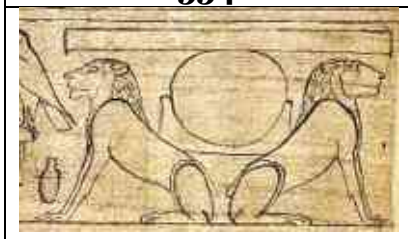
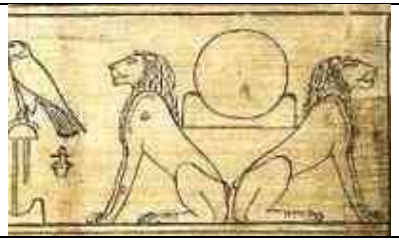
Leiden_T2	BM_9949	Berlin_3002

Leiden_RO_T4	Dublin_TC_1661	NewYork_Brooklyn _351448+351464

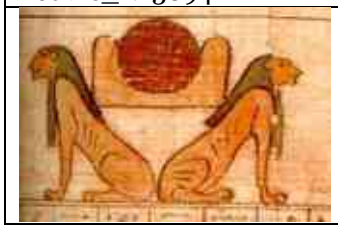
Cambridge FWM E. 2a. 1922	Moskau_PM_1b_133	UC71002 B

ب. عصر الإنتقال الثالث

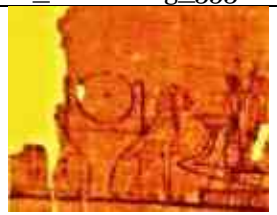
Berlin_3157	Cologny_C	BM_10541
		

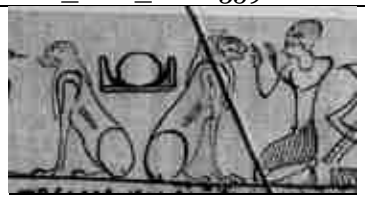
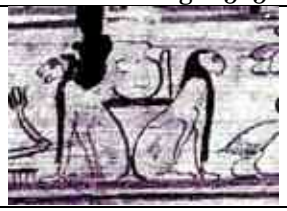
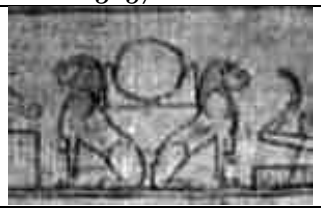
BM EA 10554- a	b
	

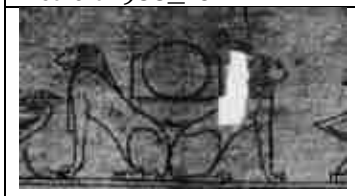
ج. عصر متأخر – عصر بطلمي

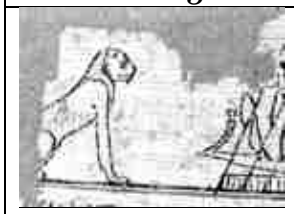
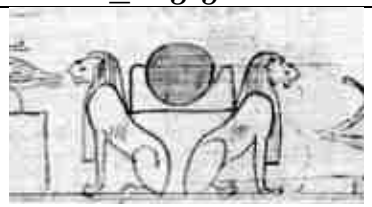
Louvre_N 3094	Cöln Colon Aeg. 10207	Aberdeen_ABDUA 84023	Cairo_JE 95841 (SR IV939)
			

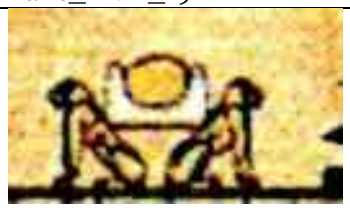
Paris_BN_94-95	Theben_Ramesseum_(1)	Berlin P. 3158 A-G

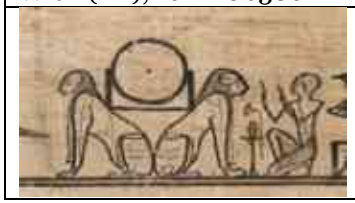
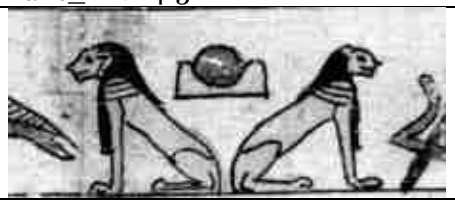
London_BM_10558	Cairo JE 95840 (SR IV 938)	St_Petersburg_3531	Vatikan 48832
			

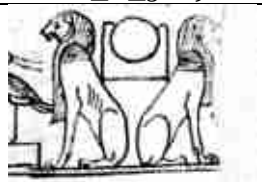
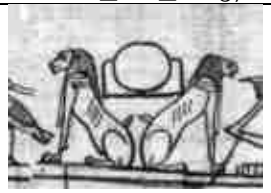
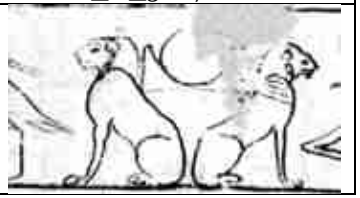
Chicago_OIM_9787	New_York_MMA35920	Privat MacGregor 525	vatikan38571
			

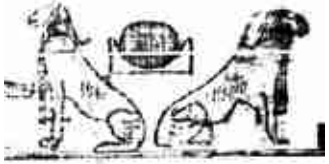
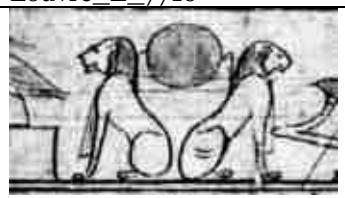
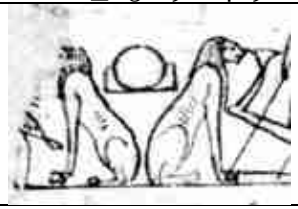
Detroit 1988_10	Paris_BN_143 (BN 141-148)	Louvre_E_11078
		

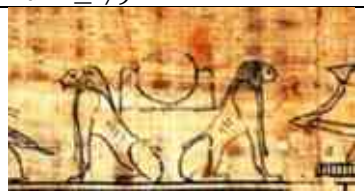
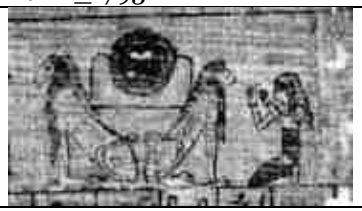
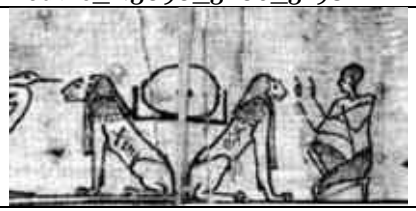
Louvre E 6130	Kopenhagen AAe 1 (07a)	London_BM_10037	Louvre_N 3152
			

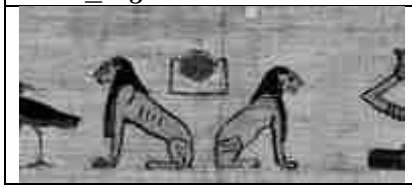
Mailand E 1028 a	Paris_BN 1_19	Paris_ BN 118-127(119)	London_BM_10097
			

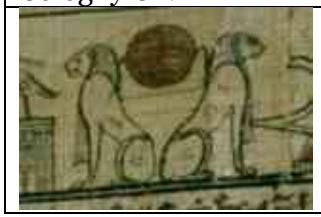
Wien (AT),ÄS AEOS3862	London_BM 10086	Paris_ BN 24-32	London_BM 10082+10316
			

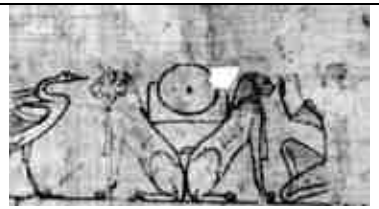
London_BM_10033	Louvre_N_3089	London_BM_10257	Louvre_N_3087
			

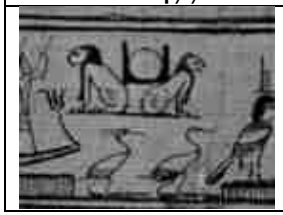
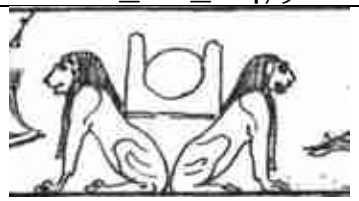
Louvre_N 3153	Muenchen_Mon_script_hierogl_1	Louvre_E_7716	Louvre_N3129+E4890B
			

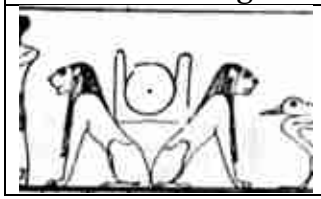
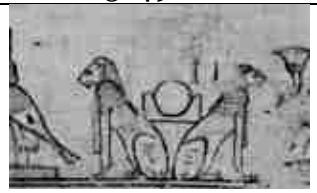
Louvre_N_3249	Turin_1791	Turin_1793	Louvre_N3090_3206_3198
			

Turin_1831	Berlin_3003	Berlin_3039
		

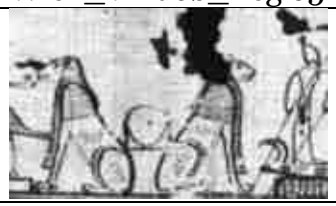
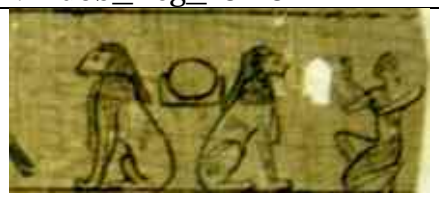
Cologny CIV	Genf 23464	Istanbul_10846_10847
		

Leiden _T16	Leiden T20	Louvre N3079
		

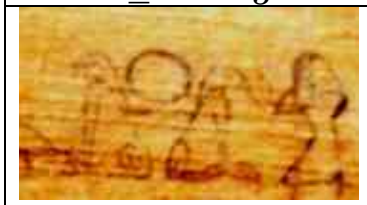
Berlin 10477	Hildesheim 5248	London_BM_10479
		

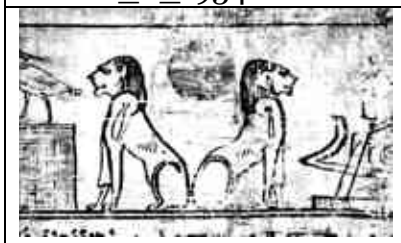
Privatsammlung Paris New_Brunswick	Berlin 3149	Cairo JE 32887 (SR IV 930)
		

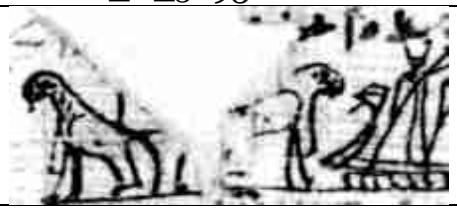
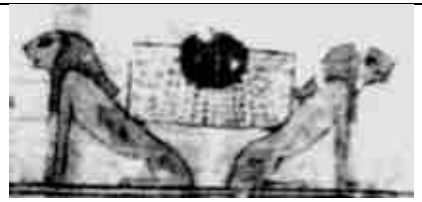
Cairo JE 95837 CG 40029	Leiden_T17	Louvre_N 5450

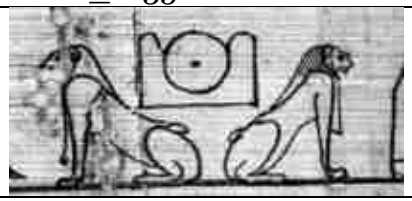
Louvre_N_3081 E 853	Wien_Vindob_Aeg 65	Vindob_Aeg_10110
		

Chicago_OIM_10486	Cairo_JE_95859_(SR_IV_958)_	Kopenhagen_Carlsberg_201

London_BM10038	London_BM10465+10539pt	Louvre_E_3232
		

Louvre_E_19340	Louvre_N_3100	Louvre_N_3207_3208_3209
		

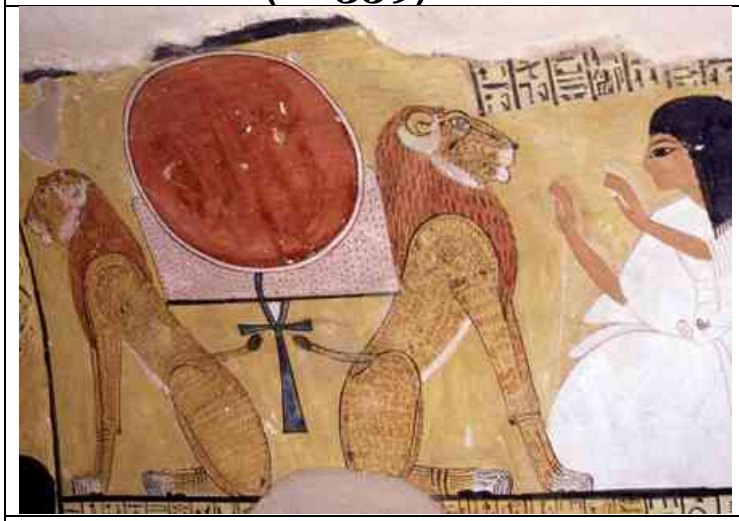
Louvre_N_3272	Louvre_N_3295	Philadelphia_E_17319
		

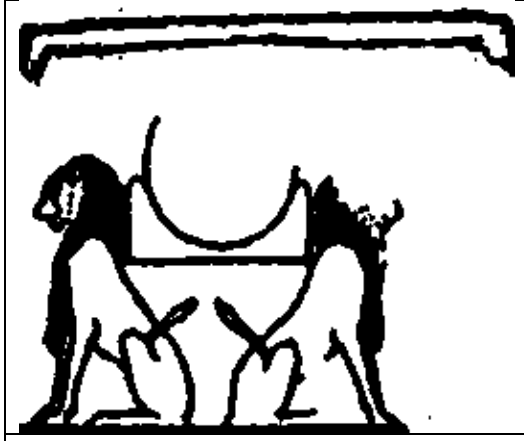
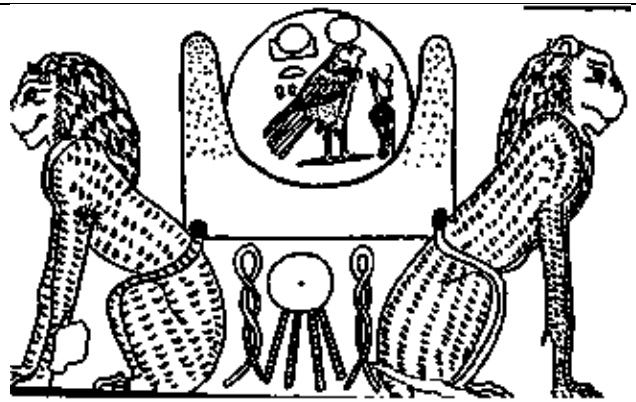
Turin_1834	Turin_1835	Zagreb 604
		

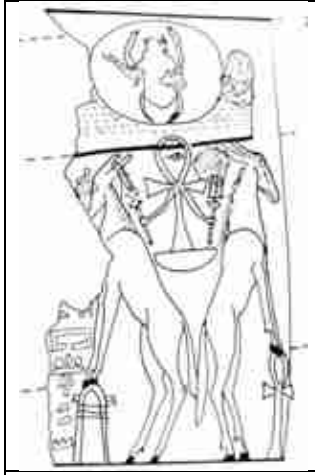
London_BM10844	Genf D 229	Louvre N3063

منظر A2d في المقابر (شكل 16)

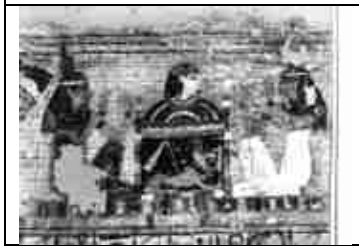
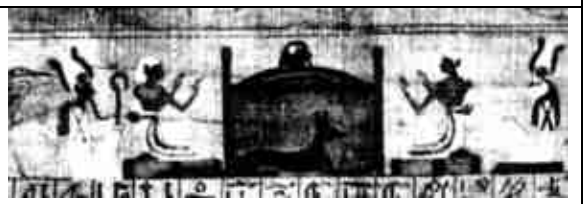
مقبرة نفرتاري QV 66

مقبرة (TT359)	مقبرة (TT6)
	
Nadi ne Cherpion., 2010.pL 139.	http://www.osirisnet.net/docu

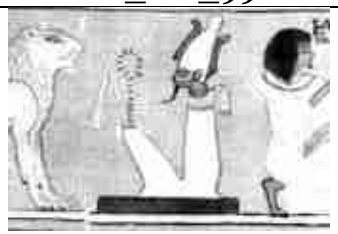
مقبرة (TT1)	مقبرة (TT5)
	
Shedid, A.(1994) Abb16.	Westendorf, MÄS 10, Taf 36(75)

مقبرة (TT335)	مقبرة(TT2)
	
Westendorf, MÄS 10, Taf 36(76)	Budde, D.in: ZÄS 127, p 123,Abb3.

منظر A4b (شكل 17)

Dublin_TC_1661	Berlin3157	Cologny_C
		

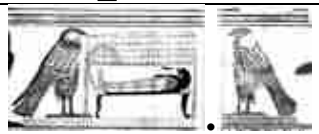
منظر A4c (شكل 18)

Dublin_TC_1661	London_BM_9901	BM EA 10554 (Greenfield)
		PL 85

منظر A5 - A6b (شكل 19)

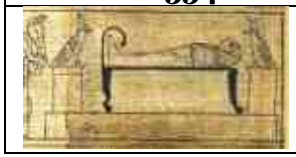
أ.دولة حديثة

BM 10471	BM 10470	BM_9901

Dublin_TC1661	Leiden_ T2	Berlin 3002	Moskau_PM_1b
			

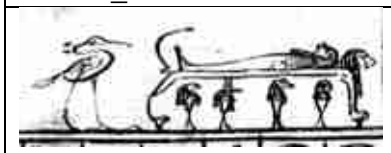
ب . عصر الانتقال الثالث

Berlin_3157	**Cologny_C**	**BM_10541** Nedjmet

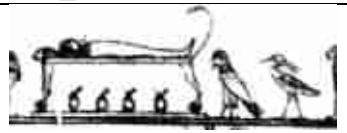
BM EA 10554	**BM EA 10554**
	

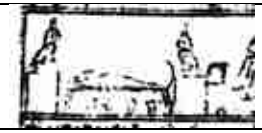
ج. عصر متأخر – بطلمي

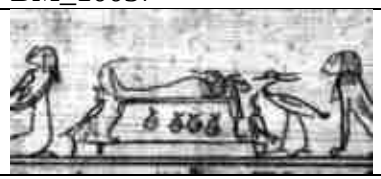
Coln 10207	Louvre_N 3094	Ramesseum (1)	Aberdeen_ABDUA_84023

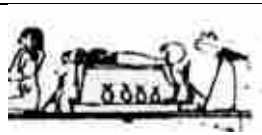
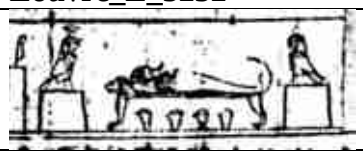
Louvre_E11078	Paris_ BN 118-127(119)	BM10097	Cairo_JE 95841(SRIV939)
			

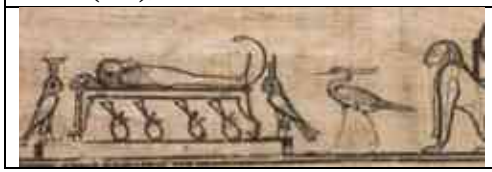
Chicago_OIM9787	New_York_MMA_35920/	Louvre E 6130	Cairo JE 95840(SR IV 938)

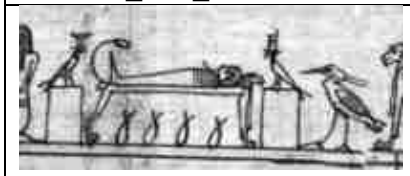
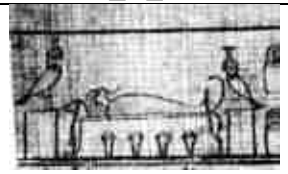
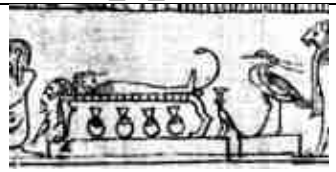
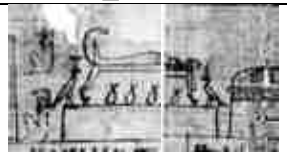
Paris_BN_143 (BN 141-148)	Privat MacGregor 525	St_Petersburg_3531	BM_10558
			

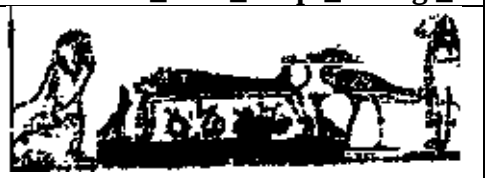
Paris_BN_1_19	Paris_ BN 24-32	Detroit 1988	vatikan38571 (48)
			

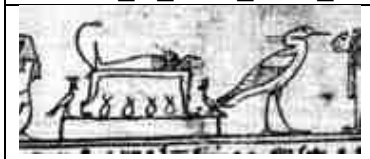
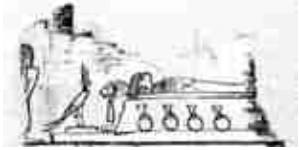
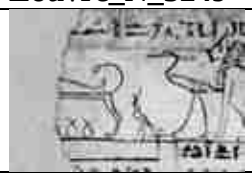
Copenhagen AAe 1 (07a)	BM_10037	Mailand_E_1023 Tav. I b	Vatikan 48832 (N. 16)
			

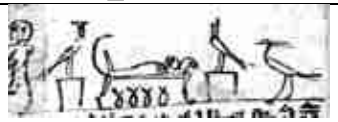
Louvre_N3129+E 4890B	Louvre_N3152	Louvre_N3153	**Louvre_E_3232**
			

Wien (AT), Kunsthistorisches Mus Nat Biblio ÄS AEOS3862	**London_BM 10082+10316**	**Cologny CIV**
		

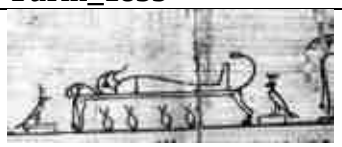
London_BM_10257	**Louvre_E_7716**	**Louvre_N_3089**	**Leiden_T20**
			

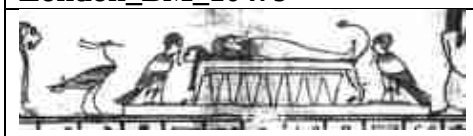
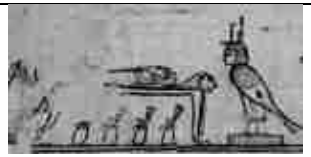
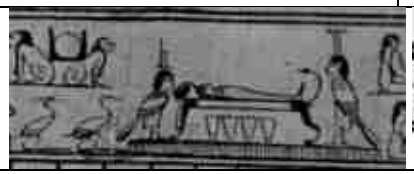
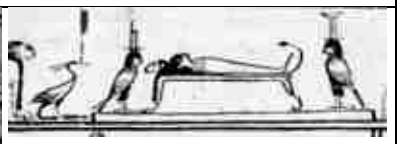
Berlin 3003	**Mailand E 1028 a**	**Turin_1833**	**Muenchen_Mon_script_hierogl_1**
			

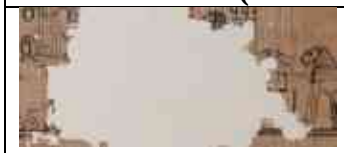
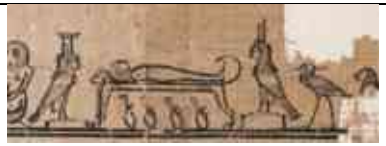
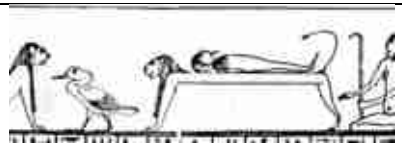
Louvre_N_3090_3206_3198	Louvre_N_3248	Louvre_N_3249	Turin_1791
			

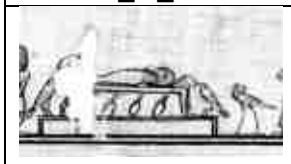
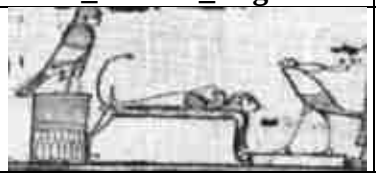
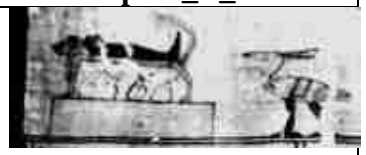
Turin_1831	Leiden _T16	Cambridge (Ma)	Louvre_N 3295
			

Chicago_OIM 10486	Cairo_JE 95859 (SR IV_958)	London_BM_10038	Louvre_N 3100

Turin_1834	Turin_1835	Zagreb 604	Louvre N3079
			

London_BM_10479	Berlin 3149	Berlin 10477	Hildesheim 5248
			

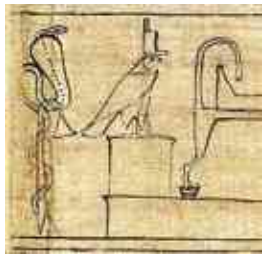
Cairo JE 32887 (SR IV 930)	Cairo JE 95837 CG 40029	Leiden_T17	**Privatsammlun**New_Brunswick
			

Louvre_N_5450	Louvre_N_3081 E 853	Wien_Vindob_Aeg 65	Wien_Vindob_Aeg_10110	Philadelphia_E_17319
				

London_BM_10844 بطلمي متأخر

منظر A6c (شكل 20)

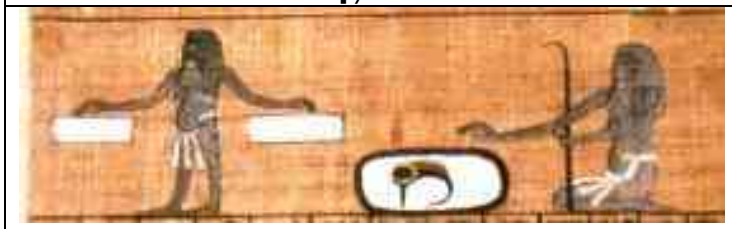
Dublin_TC_1661	London_BM_9901

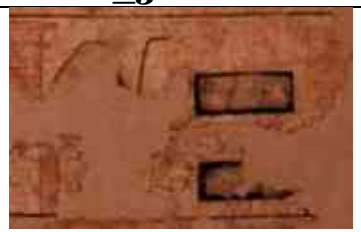
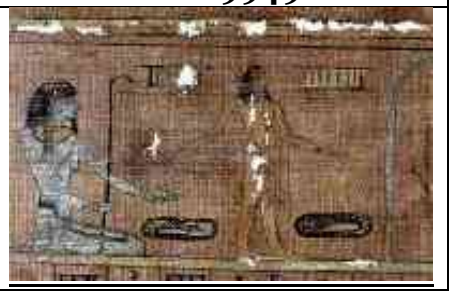
Berlin_3157	**Cologny_C**	**BM EA 10554**	Paris_BN_143 (BN 141-148)
			

منظر A8a-b شكل(21)

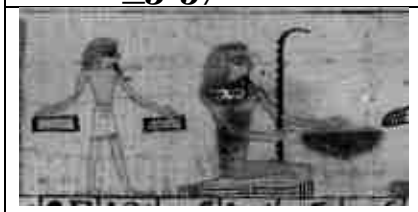
(أ) البرديات

دولة حديثة

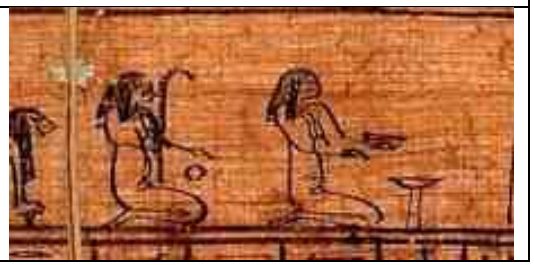
London BM EA 10471	London_BM 10470	London BM 9901
		

Leiden T2	Dublin_TC_1661	Berlin_3002	London BM 9949
			

عصر الإنتقال الثالث

Berlin_3157	Cologny_C	London BM EA 10554	Cairo S.R. VII 10222
			

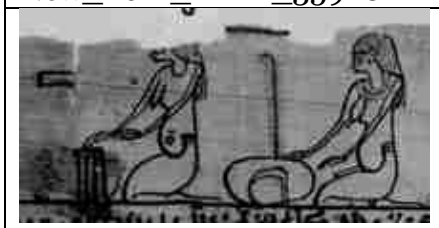
العصر المتأخر

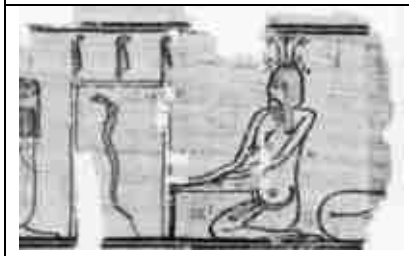
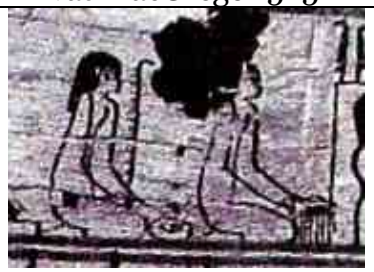
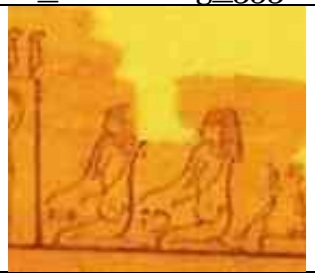
Colon Aeg. 10207	Louvre_N_3094	London_BM_10558	Louvre_E_11078
			

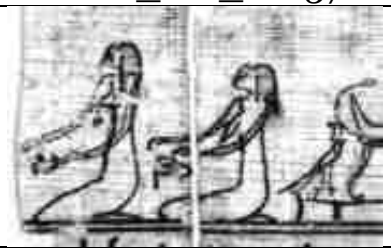
Vatikan 48832	Louvre_N_3091	Theben_Ramesseum_(1)

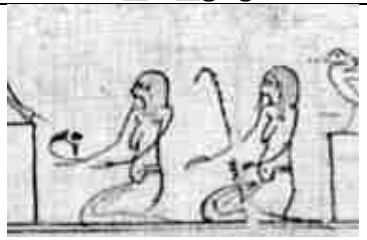
الأسرة 30- العصر البطلمي المبكر

Aberdeen_ABDUA_84023(3)	Berlin 3158 A-G	London_BM_10539_10700_10733	Chicago_OIM_9787

New_York_MMA_35920	Paris_BN_94-95_u.112-117	Louvre E 6130/ Sp-Ptol	Paris_BN_143
			

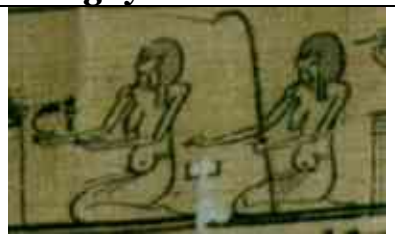
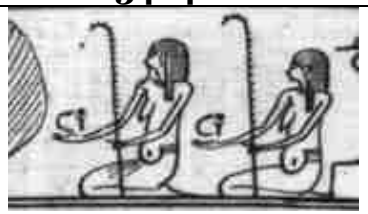
Frankfurt SUB 1	Privat MacGregor 525	Sydney_R_87	St_Petersburg_3531
			

vatikan38571 (P. Vatikan 48	Detroit 1988	Copenhagen AAe 1 (07a)	London_BM_10037
			

London_BM_10097	Louvre_N_3129_+_E_4890	Louvre_N_3152	Louvre_N_3153
			

العصر البطلمي

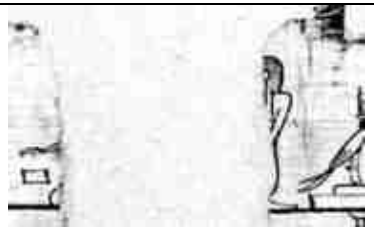
Paris_ BN 24-32	Paris_BN_1_19	Wien ÄS AEOS3862

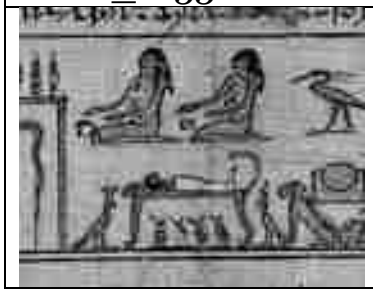
Berlin 3003	**Berlin 3039**	**Cologny CIV**	**Genf 23464**
			

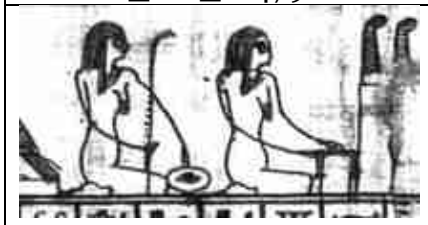
Leiden _T16	**Leiden_T20**	**London_BM 10082+10316**

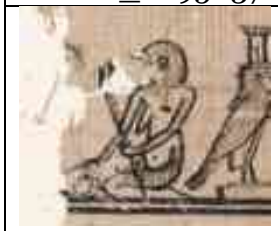
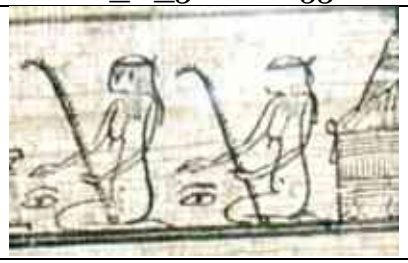
London_BM_10086	London_BM_10257	Mainz_GM_Hs_22	Mailand E 1028

Muenchen_Mon_script_hierogl1	Louvre_E_7716	Louvre_N_3087	Louvre_N_3089

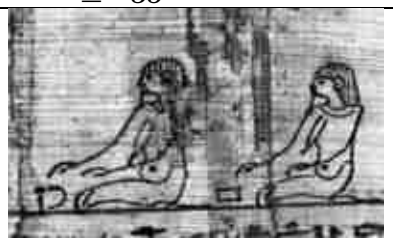
Louvre_N_3090_3206_3198	Louvre_N_3248	Turin_1791ben	Turin_1831
			

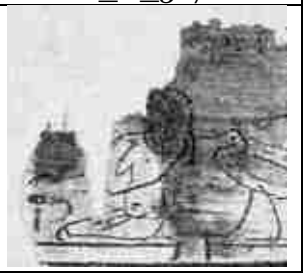
Turin_1833	London_BM_10370	Louvre N3079	Berlin 10477
			

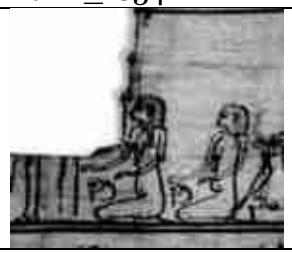
London_BM_10479	Privatsammlung Paris	Berlin_P_3149	Cairo JE 32887 (SR IV 930)
			

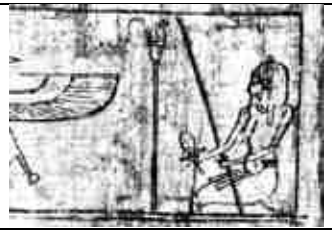
Cairo J_E 95837 CG 40029	Leiden_T17	Louvre_N_5450	Louvre_N_3081 E 853
			

Wien_Vindob_Aeg 65	Wien_Vindob_Aeg_10110	Cairo_JE_95859 (SR IV_958

Chicago_OIM_1048	Turin_1835	Louvre_N_3149_3204B_3123_ _3213
		

London_BM_10038	Louvre_N_3100	Louvre_N_3272
		

Louvre_N_3295	Turin_1834	Zagreb 604	Oslo_Lieblein
			

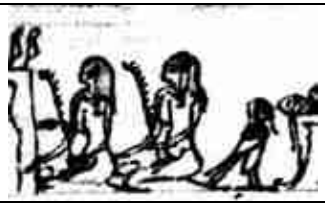
Louvre_E_3232	Angers_MTC_747
	

نهاية العصر البطلمي

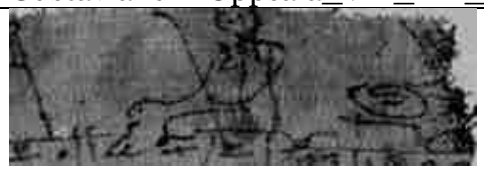
London_BM_10844

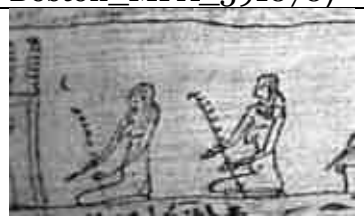
ب. لفائف المومياء

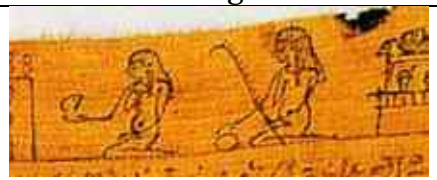
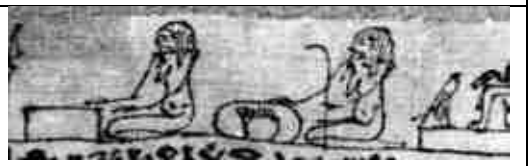
عصر متأخر – بطلمي مبكر

London . BM _10783	Los Angeles (CA) (US), The J. Paul Getty Museum(Los_Angeles_83_AI_47_1_4)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3
		

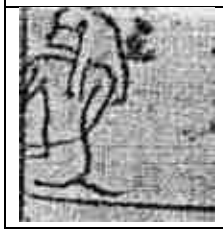
العصر البطلمي

Aberdeen ABDUA 23213 + 23214	Aberdeen _MM_23552+84074+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_212+229	Aberdeen 23554 +84101
	 23552	

Aberdeen 84216 + 84274	Äg. Mus. & Papyrussammlung Berlin_ 3072	Boston -Museum of Fine Arts(Boston_MFA_591070)
		

Figeac Musée Champollion Figeac_MC_02041	Hildesheim_ LH 8+ Privatsammlung Simonian 2	London UC_32458	Louvre_N 3138_3058
			

Rouen (FR), Musée des Antiquités de Seine-Maritime Rouen_AEg_384+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_29+30+31	Wien_AeS_3848	Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_56

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_18	Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_129
	

ج. الأوزورين - ابيدوس

د. المقابر

Q66مقبرة نفرتاري	مقبرة (**TT265**)

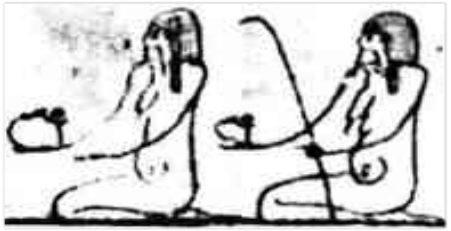
هـ.التوابيت

تابوت خنسو المتحف المصري (CG 47745) J.E. 27302	تابوت سنجم المتحف المصري J.E. 27303

و. الأوضاع المختلفة

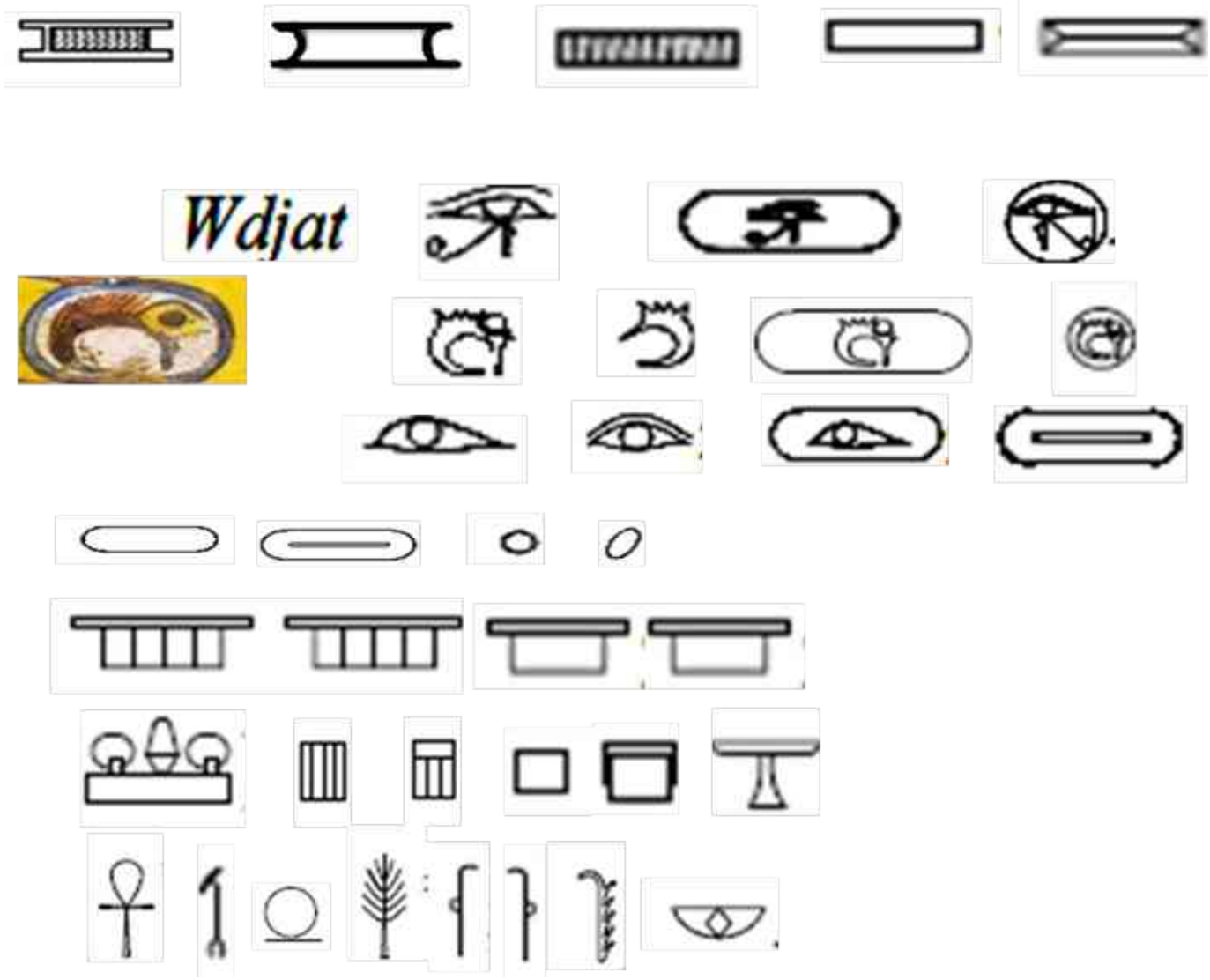
وضع الحماية

وضع التقدمة

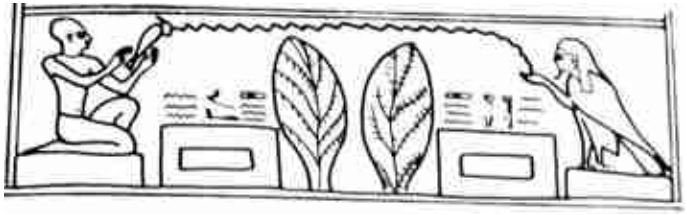


وضع الاحتضان

ي. العناصر المرتبطة بالمنظر

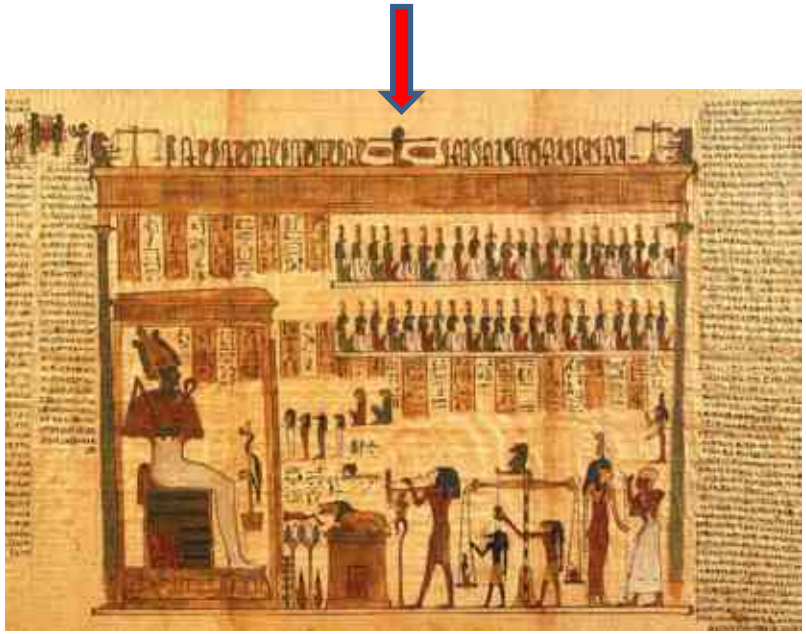


هـ الواج ور في مناظر مختلفة

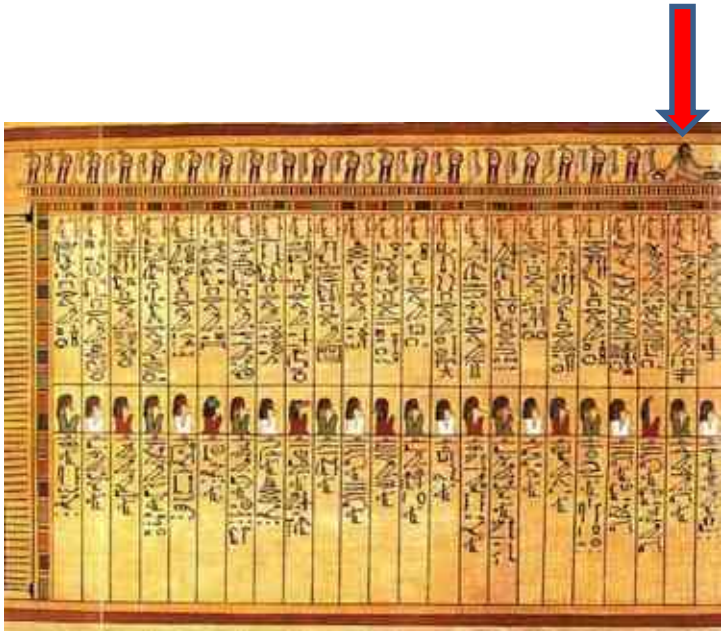


(1)

Geßler-Löhr,B. (1983),.Abb 47



(2)



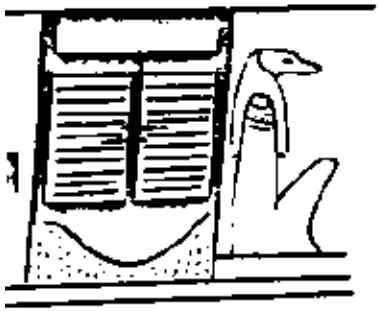
Teeter, E. *Treasures from the Collection of the Oriental Institute*, of Chicago, 2003. p. 98-99

Faulkner , R.O. Book of the dead , 1972, p 66.

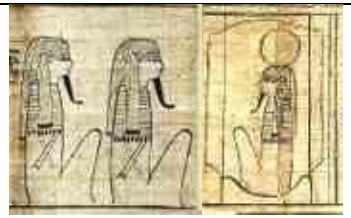
منظر A9 شكل (22)

الدولة الحديثة

London_BM 104709: 3nj	London BM 9901 *Hw- nfr*	London BM 9949	Berlin_3002 Nḫt- Imn

Leiden T2 Qnn	Dublin_TC_1661	Moskau_PM_1b_15	Leiden_RO_T4
			

عصر الإنتقال الثالث

Cologny_C	London BM EA 10554 (Greenfield)	London BM EA 10554 (Greenfield) Pl83
		

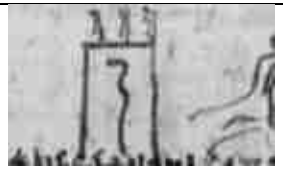
عصر متأخر _ العصر البطلمي

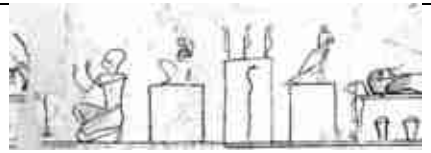
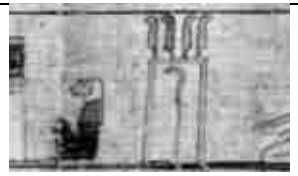
Colon 10207	Leiden_T18	Louvre_N_3094	London_BM_10558

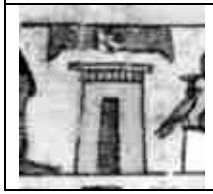
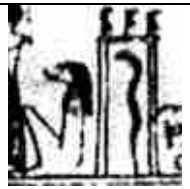
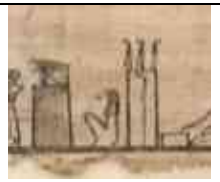
Louvre_E_11078	Vatikan 48832 Vatikan 1, N. 16	Cairo JE9 5841(SR_IV_939)	Neuchâtel_Eg_242

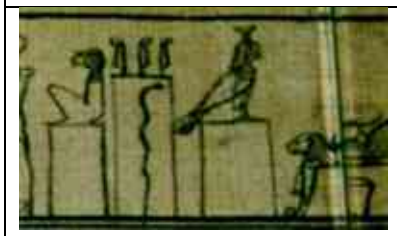
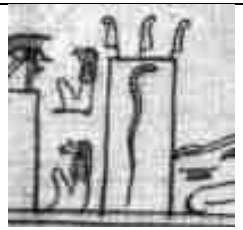
Theben_Ramesseum_(1) Nḥm-sw- Mwt	Aberdeen_ABDUA_84023(3)	Berlin 3158 A-G	**Chicago_OIM_9787**

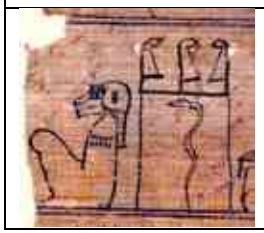
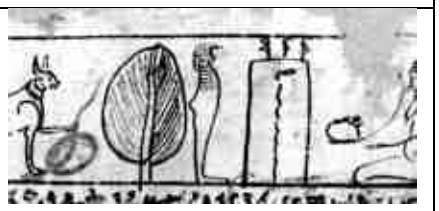
New_York_MMA_35920	Paris_BN_94-95_u.112-117+P. Standort unbekannt [9]	Paris_BN_143 (BN 141-148)	Berlin 3158

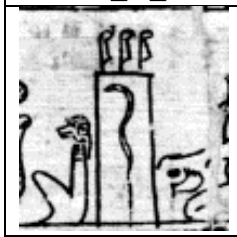
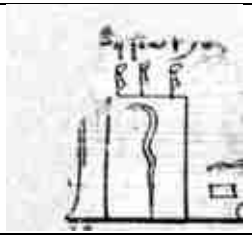
Privat MacGregor 525	St_Petersburg_3531	Copenhagen AAe 1 (07a)	London_BM_10037
			

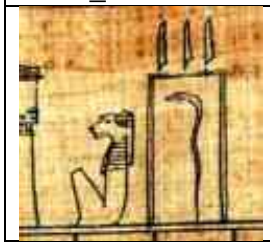
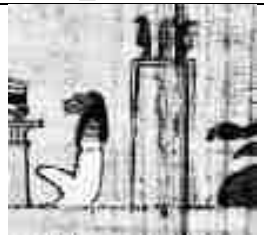
London_BM_10097	Louvre_N_3129_+_E_4890_B	Louvre_N_3152	Paris_BN_1_19
			

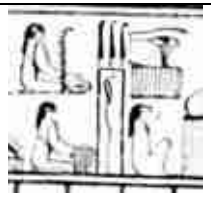
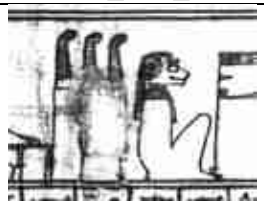
Paris_ BN 24-32	Louvre_N_3153	Wien (AT), ÄS AEOS3862	Berlin 3003
			

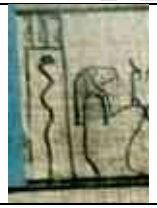
Cologny CIV	Leiden _T16	London_BM_10086	London_BM_10257
			

Mainz_GM_Hs_22	Mailand E 1028 a	Muenchen_Mon_script_hierogl	Louvre_N_3087
			

Louvre_N_3089	Louvre_N_3090_3206_3198	Louvre_N_3248	Louvre_N_3249
			

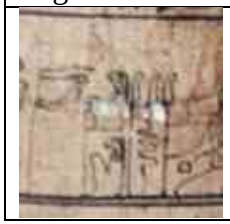
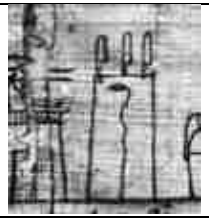
Turin_1791	Turin_1793	Turin_1831	Turin_1833
			

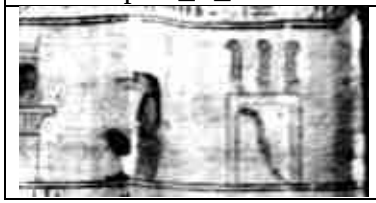
Louvre N3079	Berlin 10477	London_BM_10479	مجموعة خاصةNew_Brunswick
			

Berlin_ 3149	Cairo JE 32887 (SR IV 930)	Leiden_T17	Louvre_N_3081 E 853
			

Wien_Vindob_Aeg 65	Wien_Vindob_Aeg_10110	Cairo JE 95837 CG 40029	Chicago_OIM_10486

Cairo_JE_95859_(SR_IV958)	London_BM_10038	Louvre_N_3100	Louvre_N3295

Zagreb 604	Turin_1835	Oslo_Lieblein	Louvre_E_3232
			

Philadelphia_E_17319	London_BM_10844
	

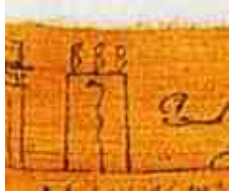
ب. لفائف المومياء

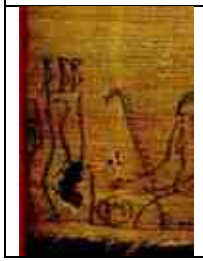
عصر متأخر – بطلمي مبكر

Berlin - Äg.Mus. (Berlin_ 3060) + Lyon (FR), Musée des Beaux-Arts (Lyon_MBAL_1568)	Los Angeles (CA) (US), The J. Paul Getty Museum(Los_Angeles_83_AI_47_1_4)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3

بطلمي

Aberdeen _MM_23552+84074+ Victoria Mus Uppsala_VM_MB_212+229	Aberdeen 23554 +84101	Berlin_ 3072
23552		

Boston -Museum of Fine Arts(Boston_MFA_591070)	Figeac (FR), Musée Champollion Figeac_MC_02041	Hildesheim_RPM_LH 8+ Privatsammlung Simonian 2	S.R. IV 690 c المتحف المصري
			

London UC_32458	London UC 55911 + London UC 55934	Lyon 1970-376 + 1970-378 + 1970-379 + 1970-382 + 1971-390	Louvre_N 3138_3058
			

Rouen (FR), Musée des Antiquités de Seine-Maritime Rouen_AEg_384+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_29+30+31	Sydney_ R366+ متحف سيدني	Wien_AeS_3848	Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_56

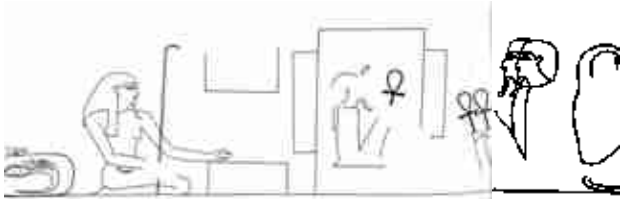
جـ. المقابر

مقبرة (TT265)	مقبرة نفرتاري Q66

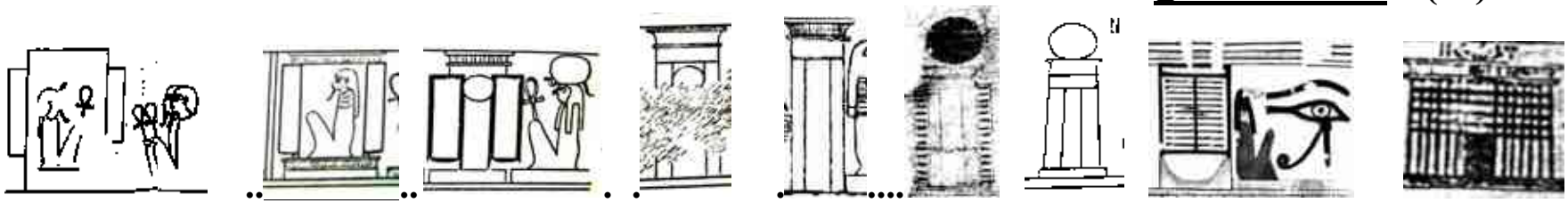
و. التوابيت

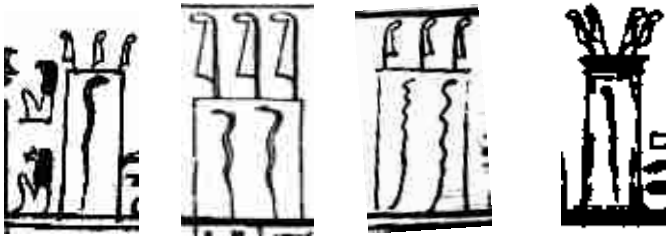
تابوت خنسو المتحف المصري (CG 47745) J.E. 27302	J.E. 27303 تابوت سنجم المتحف المصري

د. الأوزوريون - ابيدوس



شكل (23) **أشكال بوابة الأفق**



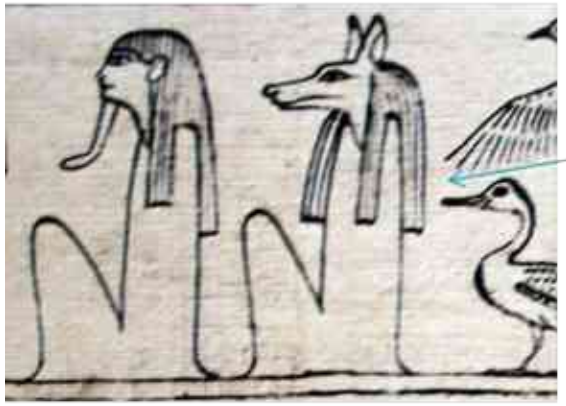


شكل (24) **آلهة البوابات**

Taylor, J. Journey through the afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead, London 2010.p 144-145.

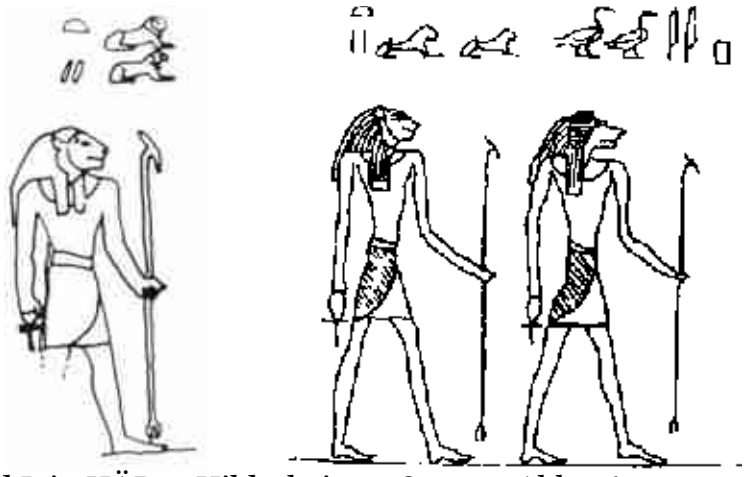
مقبرة سنجم

تابوت خونسو



Green Field بردية

شكل 25



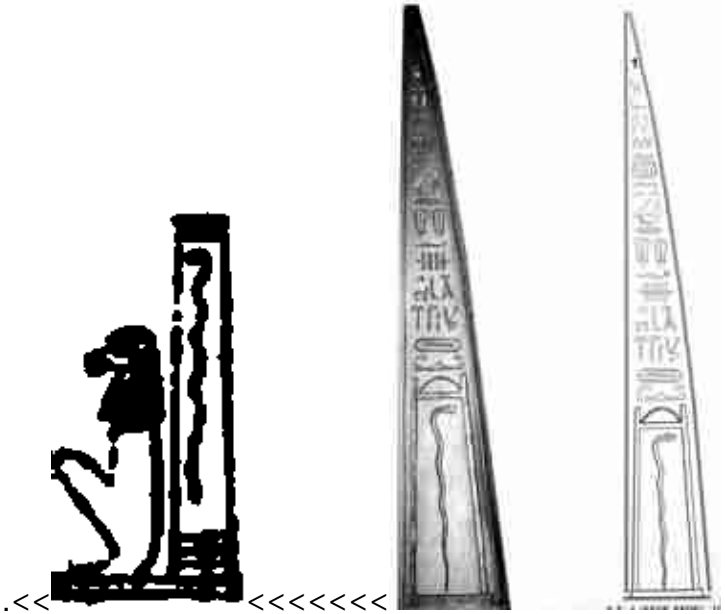
K. Myśliwiec, Studien zum Gott Atum, Band I, in HÄB 5, Hildesheim 1987. p 14,Abb5-6.

شكل 26

H. Mild, (1993 .)fig 23

شكل 27

شكل 28-أ



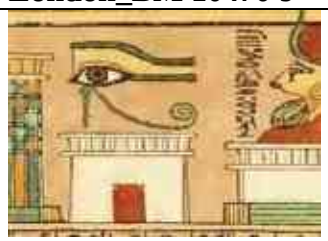
ثعبان النعو أمام مقصورة، الإله العظيم في الغرب

شكل 28-ب

منظر A11 شكل (29)

أ. البرديات

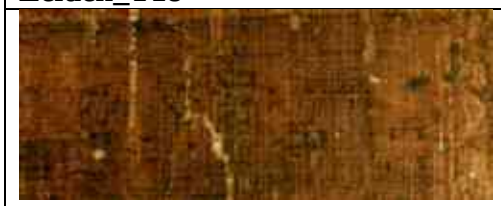
الدولة الحديثة

London BM 10471	Leiden T2	Dublin_TC_1661	London_BM 10470 9	London BM 9901
				

عصر الإنتقال الثالث

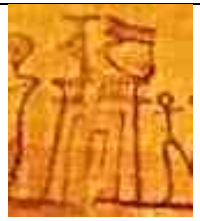
Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948

Cologny_C	London BM EA 10554 (P. Greenfield)
	>>>.

Leiden_T18	Louvre_E_11078	Vatikan 48832	Chicago_OIM_9787
			

Colon Aeg. 10207	Berlin P. 3158 A-G	Cairo_JE 95841 (SR IV939)	Louvre_N_3094

Neuchâtel_Eg_242	Louvre_N_3129_+_E_4890_B	Paris_BN_1_19	Louvre E 6130	Detroit 1988

New_York_MMA_35920	Paris_BN_94-95	Wien ÄS AEOS3862	London_BM_10037	St_Petersburg_3531
				

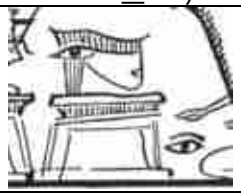
Louvre_N_3153	Privat MacGregor 525

العصر البطلمي

Berlin 3003	Leiden_T20	London_BM_9908	Mailand E 1028 a	Turin_1791	Berlin_p_10477

London_BM_10257	Muenchen_Mon.cript.hierogl	Louvre_N_3249	London_BM_10479

Turin_1793	Turin_1831	Turin_1833	Privatsammlung Paris	Louvre_N_3295

Wien_Vindob_Aeg 65	**Louvre_N3081 E 853**	**Leiden_T17**	**Berlin 3149**
			

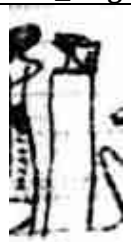
Wien_Vindob_Äg10110	**Chicago_OIM10486**	**Cairo_JE95859 (SR_IV958)**	**Zagreb 604**	**Leiden_T17**

Paris_Louvre_N_3100	London_BM_10038	Turin_1835	Philadelphia_E_17319

Leiden_T13

ب. لفائف المومياء.

عصر متأخر – بطلمي مبكر

Berlin 3060) + Lyon 1568)	Los Angeles Paul Getty _83_AI_47_1_4)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3
		

بطلمي

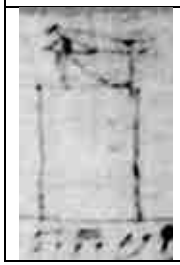
Aberdeen_MM_23260	Aberdeen _MM_23552	Berlin_ 3072	Figeac (FR), Champollion MC_02041

ت.

Hildesheim_RPM_LH 8+ Privatsammlung Simonian 2	Cairo Mus. S.R. IV 690	London_BM_10126	London UC 55911 + London UC 55934

Lyon 1970-376 + 1970-378 + 1970-379 + 1970-382 + 1971-390	Louvre_N 3138_3058	Rouen (FR), Musée des Antiquités de Seine-Maritime Rouen_AEg_384+ Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_29+30+31

ث.

مكان غير معروف	Sydney_ R366+ متحف سيدني	Wien_AeS_3848	Victoria Museum, Gustavianum Uppsala_VM_MB_57
			

ج. المقابر

مقبرة (TT265)

د. الأوزوريون - ابيدوس

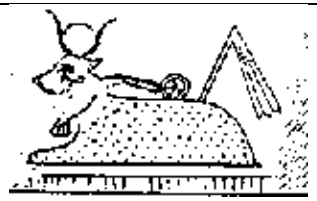
هـ . التوابيت

تابوت سنجم المتحف المصري_J.E. 27303	تابوت خنسو المتحف المصري (J.E. 27302 (CG 47745

منظر A12a شكل 30

أ. البرديات

الدولة الحديثة

Berlin_3002	London_BM 104709.	London BM 9901	Dublin_TC_1661	Leiden T2
				

عصر الانتقال الثالث

Cologny_C	Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948.	Turin_1818

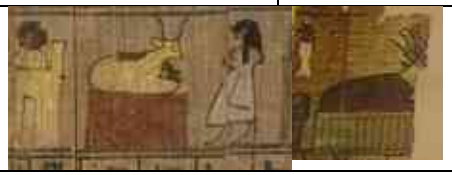
London BM EA 10554 (P. Greenfield	PL 84

الأسرة 26

Colon Aeg. 10207	Louvre_N_3094	Cairo_JE95841(SR_IV939	Theben_Ramesseum_(1)

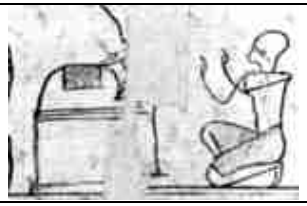
London_BM_10558	Louvre_E_11078	Leiden_T18	Vatikan 48832 (N. 16)

الأسرة الثلاثون والعصر البطلمي المبكر

Aberdeen_ABDUA_84023(3)/	Berlin 3158 A-G	London_BM_10539_10700_10733	London_BM_10097	Paris_BN_1_19	Paris_ BN 24-32
					

Chicago_OIM_9787	New_York_MMA_35920	Louvre E 6130	Privat MacGregor 525

St_Petersburg_3531	Detroit 1988	London_BM_10037	Mailand_E_1023 Tav. I b

Louvre_N_3129_+_E_4890_B	Louvre_N_3152	Louvre_N_3153	Wien (AT)ÄS AEOS3862
			

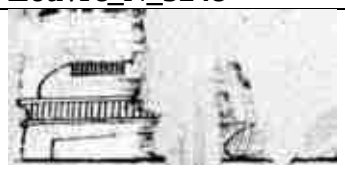
العصر البطلمي

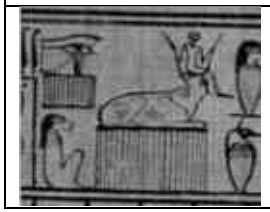
Berlin 3003	Cologny CIV	Leiden _T16	Leiden_T20	Turin_1791

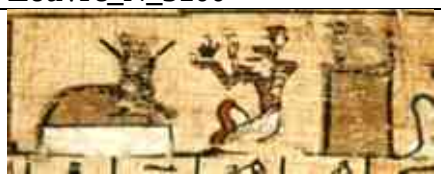
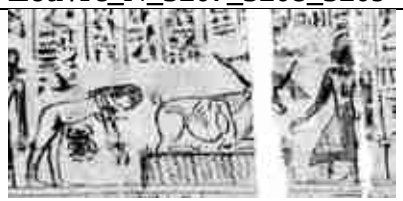
London_BM 10082+10316	Muenchen_Mon_script_hierogl	London_BM_10257	Toronto_ 90980515

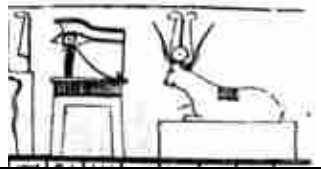
Mailand E 1028 a	London_BM_9908	Turin_1833

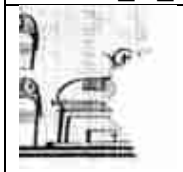
Turin_1831	Berlin 3039

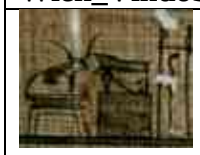
Louvre_N_3089	Louvre_N_3090_3206_3198	Louvre_N_3248	Louvre_N_3249
			

Berlin 10477	London_BM_10479	Kairo JE 95837 CG 40029	Louvre_N_3081 E 853
			

Wien_Vindob_Aeg_10110	Louvre_N_3100	Louvre_N_3207_3208_3209
		

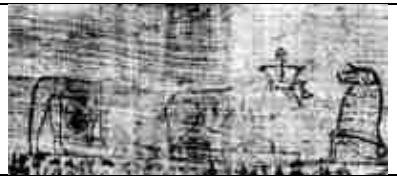
Berlin_P_3149	Louvre N3079	Privatsammlung Paris	Louvre_N_3149_3204B_3123_bis_3213
			

Louvre_N_5450	Kairo_JE_95859_(SR_IV_958)	Leiden_T17
		

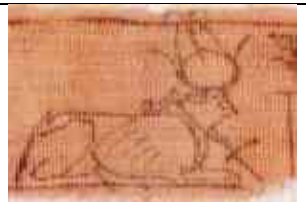
Wien_Vindob_Aeg 65	Chicago_OIM_10486	London_BM_10038
		

Louvre_N_3295	Zagreb 604	Turin_1835	Louvre_E_3232	Philadelphia_E_17319

نهاية العصر البطلمي

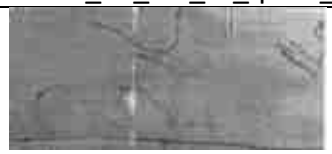
London_BM_10844	Louvre N3063	Genf D 229
		

ب.لفائف المومياء

Sydney_R87	London_UC_55911	Berlin_ 3060	Uppsala_VM_MB_57	Lyon_ _1970_376	Manchester Hier.pap
					

Figeac_MC_02041	London_BM_10126	Los_Angeles_83_AI_47	Aberdeen_MM_23201	Wien_AeS_3848

Paris_Louvre_N_3138_3058	Sydney_R366

Berlin_AeM_P_3072	Berlin_SB_Ms_or_quart_411	Hildesheim_RPM_LH_8	Aberdeen_MM_84074
			

Rouen_AEg_378	Standort_unbekannt_[9]

ج. (الأوزوريون) – ابيدوس

د. التوابيت

تابوت خنسو

الجدار الشرقي منظر A12 محت ورت

الجدار الغربي لتابوت خنسو (منظر التعويذة 71)

تابوت سنجم

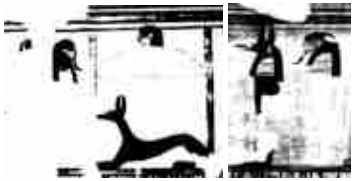
شكل 31

Heyne, A. K. (1998). Abb 3,8.

منظر (A 12b) شكل (32 – أ)

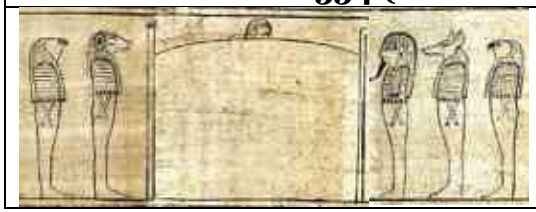
أولاً : البرديات

الدولة الحديثة

London BM EA 10471	Dublin_TC_1661	Leiden T2	London_BM 10470
			

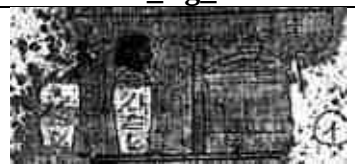
London BM 9901	Berlin_3002	Cambridge E. 2a. 1922	Leiden_RO_T4

عصر الإنتقال الثالث

London BM EA 10554 (P. Greenfield)	London BM EA 10554 PL 84
	

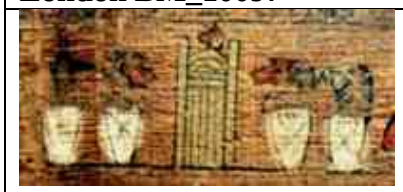
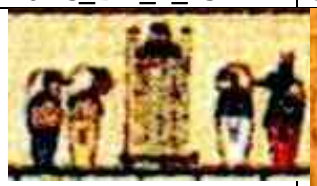
الأسرة 26

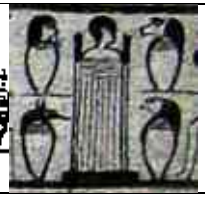
Louvre_N 3094	London_BM_10558	Vatikan 48832 (N. 16)

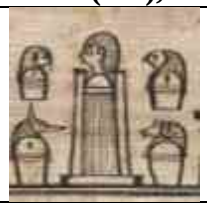
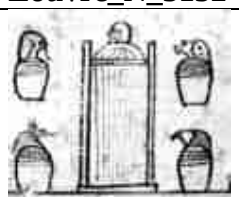
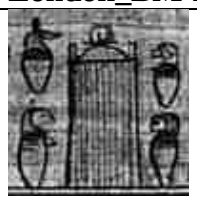
Colon Aeg. 10207	Theben_Ramesseum_(1)	Neuchâtel_Eg_242	Louvre_E_11078
			

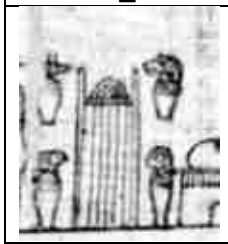
الأسرة الثلاثون – بداية العصر البطلمي

Aberdeen_ABDUA_84023(3)	Berlin 3158 A-G	Paris_ BN 118-127(119)

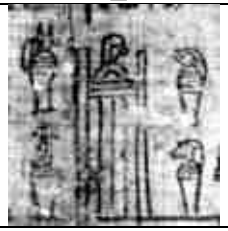
London BM_10097	LondonBM_10539_10700_10733	Paris_BN_1_19	St_Petersburg 3531
			

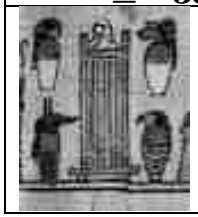
Chicago_OIM_9787	New_York_MMA35920	Paris_BN 94-95_u.112-117	Privat MacGregor 525
			

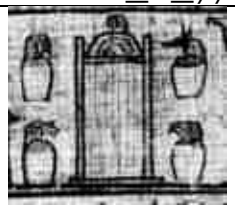
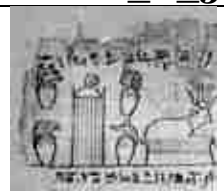
Paris_ BN 24-32	Wien (AT), ÄS AEOS3862	Detroit 1988_10	Louvre_N_3152	London_BM 10037
				

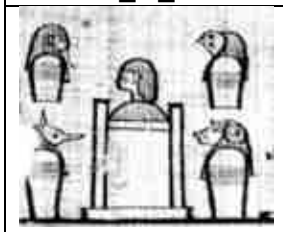
Louvre_N 3129_+ E 4890 B	Louvre_N_3153	Mailnd_E_1023 Tav.I b
		

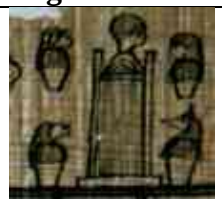
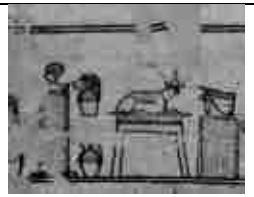
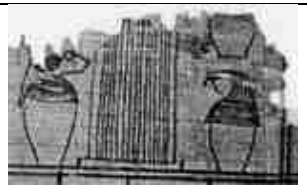
العصر البطلمي

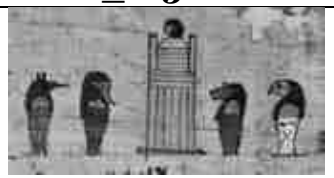
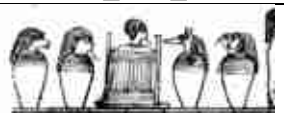
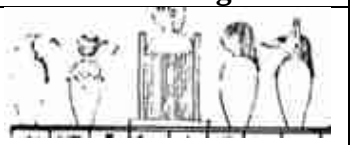
Berlin 3003	Cologny CIV	Leiden _T16	Toronto_ROM_90980515_1-3	London_BM 10082+10316
				

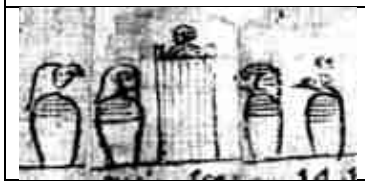
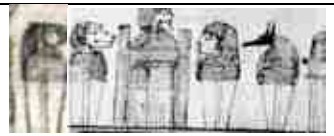
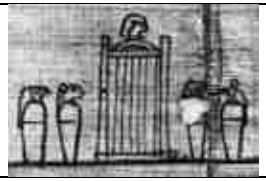
Turin_1833	Leiden_T20	Berlin_p_10477	Cairo JE 95837 CG 40029	Louvre N3079
				

Muenchen_Mon.script.hierogl_1	Louvre_E_7716	Louvre_N_3249	Louvre_N_3089
			

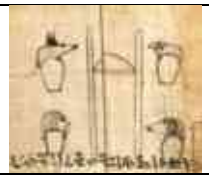
Louvre_N_5450	Louvre_N3081 E 853	Zagreb 604	Louvre_E_3232	Wien_Vindob_Aeg_10110
				

Cairo JE 32887 (S R IV 930)	Leiden_T17	Wien_Vindob_ Aeg 65	Berlin 3149	Turin_1834	Frankfurt 1652 c
					

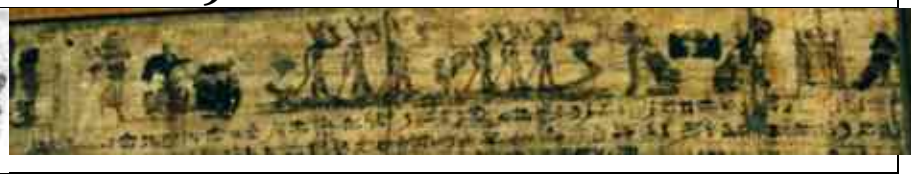
Turin_1791	Mailand E 1028 a	Turin_1831	London_BM_10479	Privatsammlung Paris
				

Louvre_N_3295	Chicago_OIM_10486	Cairo_JE 95859 (SR IV958)	London_BM_10038	Turin_1835
				

Louvre_N_3100	Oslo_Lieblein	Louvre_N_3207_3208_3209	London_BM_10033

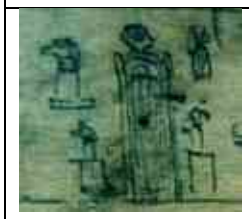
Philadelphia_E_17319	Athen_EBE_P2	Berlin 3039	London_BM_10844
			

بطلمي المتأخر

Louvre N3063	Genf D 229
	

ثانيا: لفائف المومياء

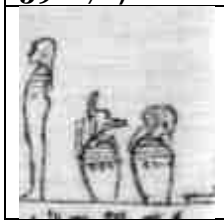
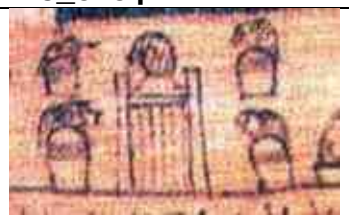
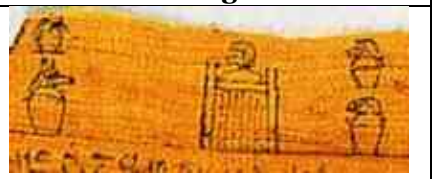
عصر متأخر – بطلمي مبكر

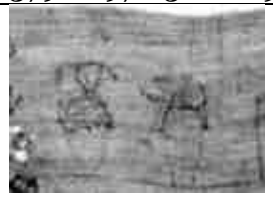
Berlin -3060 + Lyon (FR), Mus.des Beaux-Arts 1568)	مكان غير معروف	Wien_ÄS_3932
		

Saqqara_ R 421+R 376	Los Angeles Paul Getty Mus. (83_AI_47_1_4)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3

بطلمي

Aberdeen23201)Marischal Mus	Aberdeen _MM 84074	Aberdeen MM_84040	Berlin_ 3072

Boston –Mus, of Fine Arts(591070)	Brüssel (BE), Musées Royaux d'Art et d'Histoire E_6179	Figeac , Musée Champollion MC_02041	Hildesheim_RPM_LH 8+ Privatsammlung Simonian 2
			

London_BM_10126	Lyon 1970-376 + 1970-378 + 1970-379 + 1970-382 + 1971-390	Manchester , John Rylands Uni. Library (Fack?)	Louvre_N 3138_3058
			

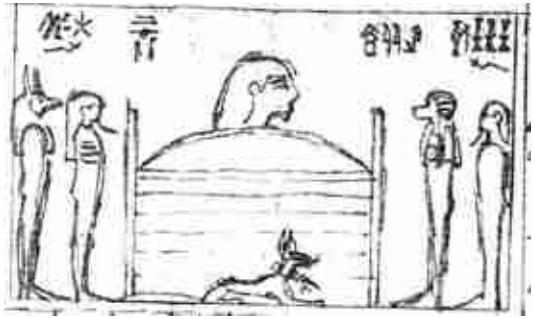
Rouen , Musée des Antiquités de Seine-Maritime	مكانها غير معروف	Sydney_ R366+ متحف سيدني	Wien_AeS_3848

ثالثا: المقابر

مقبرة نفرتاري Q66	مقبرة (TT265)

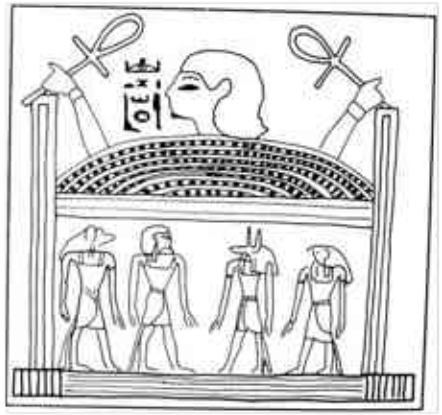
رابعا: الأزوريون - أبيدوس

خامسا: تابوت باشدو من مقبرة ((TT 3))

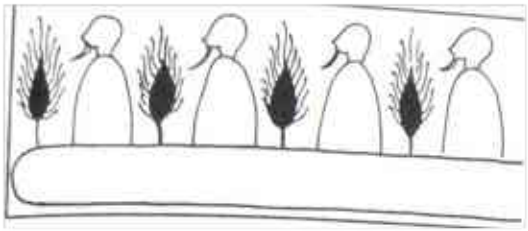


شكل 32 (ب)

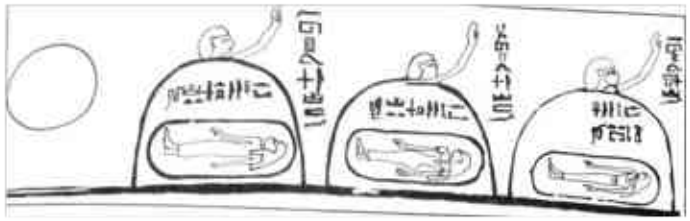
تل الـ*i3t*



المتوفي داخل تل الـ*i3t*



الساعة الثالثة من كتاب البوابات



كتاب الأكر

Eggebrecht, A.“Zur Bedeutung des Würfelhockers”, in S. Lauffer (ed.), Festgabe für Dr. Walter Will (Cologne 1966),Abb 6,7.
Schulz, R. Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Stat uentypus, vol 2. (Hildesheim 1992).Abb 71.

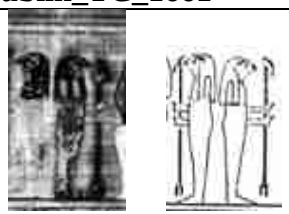
شكل 32 (جـ)

Etienne, M. Journey to the Afterlife: Egyptian Antiquities from the Louvre(Art *Exhibitions Australia*), *Sydney*, 2006. *P123*
.

Les *Réserves* de *pharaon*. *L'Egypte* dans les *collections* du *musée* des *Beaux-Arts* de *Lyon*, *Lyon*, *1988*. P 30-31.	http://www.bonhams.com/auctions/21926/lot/157/

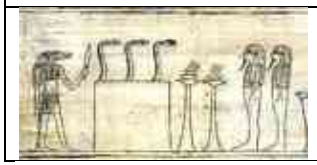
منظر A13a (شكل 33 أ)

الدولة الحديثة

London BM EA 10471	Leiden T2	Dublin_TC_1661
		

مقبرة (TT265)

عصر الانتقال الثالث

London BM EA 10554	London BM EA 10554 Pl82
	

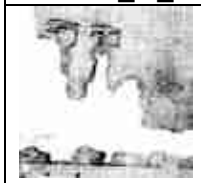
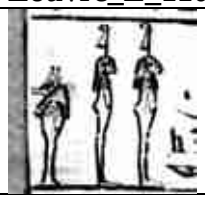
Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948.	Turin_1818

العصر المتأخر – العصر البطلمي

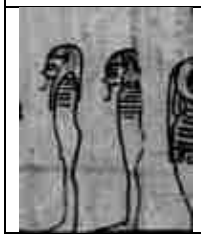
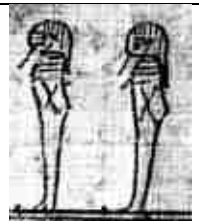
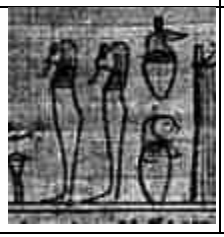
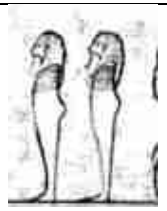
الأسرة السادسة والعشرون

Colon Aeg. 10207	Louvre_N3094

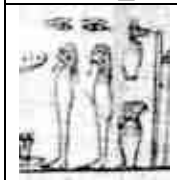
London_BM_10558	Vatikan 48832	Theben_Ramesseum_(1)

Louvre_N_3091	Louvre_E_11078
	

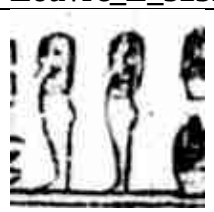
الأسرة الثلاثون – العصر البطلمي المبكر

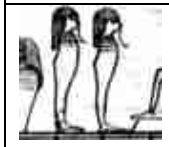
NewYork MMA35920	Louvre E 6130	London_ BM 10037	London_ BM 10097	Mailand E1023 Tav. I b	Louvre_ N_3152	Wien (AT),ÄS AEOS3862
						

Louvre_N_3153	Chicago_OIM_9787	Aberdeen_ABDUA_84023(3)	Paris_BN_1_19

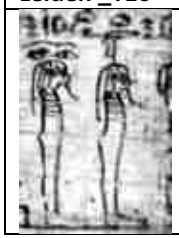
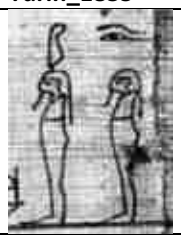
Louvre_N3129+E4890


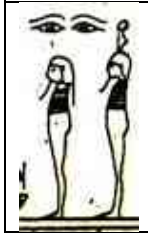
العصر البطلمي

Berlin 3003	Cologny CIV	Louvre_E_3232	Turin_1831	Louvre N3079
				

London_BM10479	مجموعة خاصة Sammlung: New	Kairo JE 32887 (SR IV 930)	Cairo JE 95837 CG 40029	Leiden_T17
				

Louvre_N_5450	Wien_Vindob_Aeg_10110

Leiden _T16	Turin_1835	Louvre_N_3248	Turin_1791	Turin_1833
				

Turin 1791	OIM 9787
	

Louvre N3081 E 853	Kairo_JE_95859_(SR_IV_958)_1	Mailand E 1028 a

Louvre_N_3295	Zagreb 604

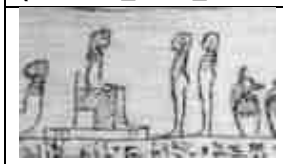
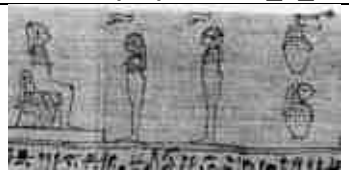
لفائف المومياء

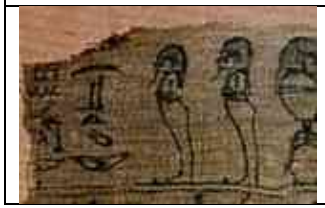
عصر متأخر – بطلمي مبكر

Saqqara_ R 421+R 376	Los Angeles (US), The J. Paul Getty Mus.(83_AI_47_1_4)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	London_UC_32377)
R 421			

بطلمي

Aberdeen_MM_23201	Aberdeen _MM_23552+84074+ Uppsala_VM_MB_212+229	Aberdeen MM_84040+Uppsala_VM_MB_302	Berlin_ 3072
	84074		

(Boston_MFA_591070	Brüssel (BE), MRAH_E_6179	Figeac , Musée Champollion _02041	London_BM_9917_9922_9942
			

London_BM_10126	Rouen (Frankreich), Musée des Antiquités de Seine-Maritime	Wien_AeS_3848
		

Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_205	Louvre_N 3138_3058

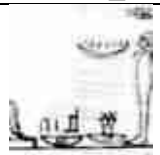
Manchester , John Rylands University Library Manchester Hieroglyphic Papyrus 1. (Fack?)	Manchester (Fack?)

منظر A13b (شكل 33ب)

العصر المتأخر-العصر البطلمي المبكر

London_BM_10558	Vatikan 48832	Louvre_E_11078

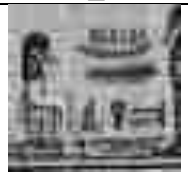
NewYork_MMA35920	London_BM 10037	London_BM_10097	Paris_BN_1_19	Wien (AT),ÄS AEOS3862

Louvre_N_3153	Chicago_OIM_9787	Aberdeen_ABDUA_84023(3)	Louvre_N3129+E4890
			

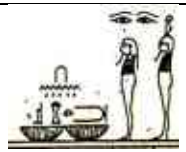
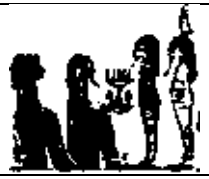
العصر البطلمي

Berlin 3003	Cologny CIV	Louvre_E_3232	Turin_1831	Louvre N3079

Louvre_N_5450	مجموعة خاصة	Wien_Vindob_Aeg_10110	Cairo JE 95837 CG 40029	Zagreb 604

Leiden _T16	Turin_1835	Louvre_N_3248	Turin_1791	Turin_1833
				

Louvre_N_3295	Cairo_JE95859 (SR IV958)	Mailand E 1028 a	Berlin 3158 A-G	Dublin_TC_1669

Chicago_OIM_10486	Turin 1791	OIM 9787	Oslo_Lieblein
			

لفائف المومياء

عصر متأخر – بطلمي

Saqqara_ R 421+R 376
R 421

London_BM_10126	Louvre_N 3138_3058	Victoria Mus Gustavianum Uppsala_VM_MB_205

منظر A13e شكل (34)

أ.

البرديات

الدولة الحديثة

BM 9900	Paris N3074

London BM EA 10471

Leiden T2

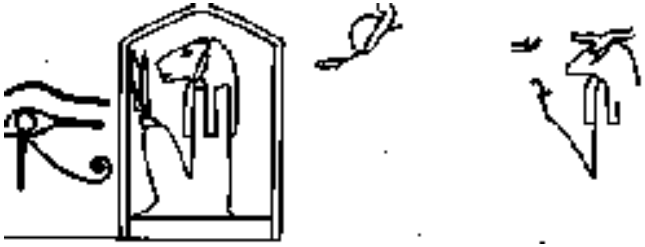
London_BM 10470 9	London BM 9901

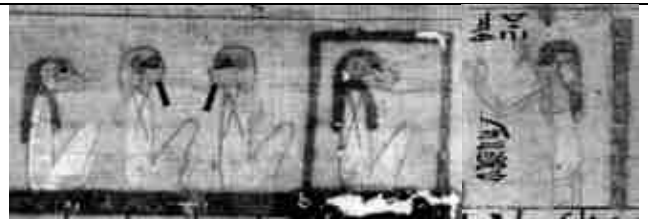
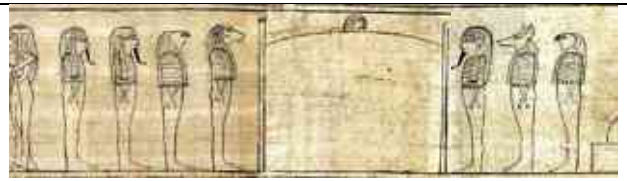
Dublin_TC_1661	Leiden_RO_T4	London BM 9949

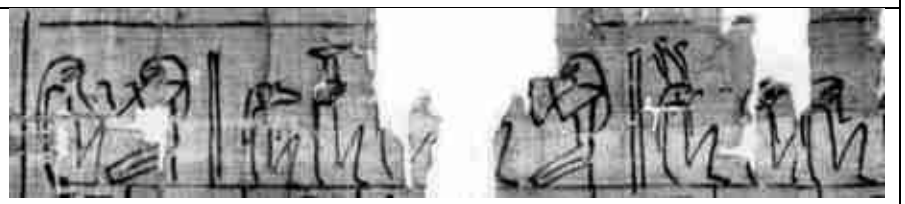
المقابر

مقبرة (TT265)	مقبرة نفرتاري Q66

معبد الأوزوريون - ابيدوس



Cologny_C	Berlin_3157	London BM EA 10554 (Greenfield)
		

Cologny_CI	Cologny_CII
St.Petersburg_Eremitage_18587	Turin_1818
	

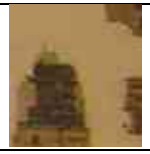
London_BM 9948.

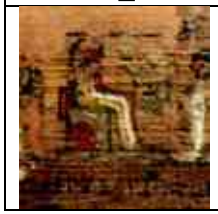
العصر المتأخر

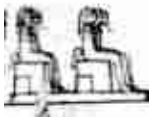
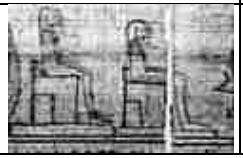
الأسرة السادسة والعشرون

Colon Aeg. 10207	**Louvre_N_3094**	**Heidelberg Univ. 566**	**London_BM_10558**	**Louvre_E_11078**	**Vatikan 48832** (16)

الأسرة الثلاثون

Berlin 3158 A-G	London_BM 10539_10700_10733	Louvre E 6130	Privat MacGregor 525	Cairo J.E. 97249 (17)
				

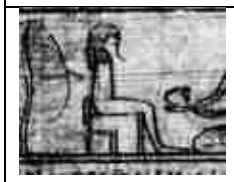
London_BM10097	New_York_MMA_35920	**Louvre_N_3153**	**Wien (AT), ÄS AEOS3862**
			

Louvre_N_3129_+ _E_4890_B	**Paris_BN_1_19**	London_ BM 10037	Aberdeen_ ABDUA_84023(3)	Chicago_OIM_978 7
				

العصر البطلمي

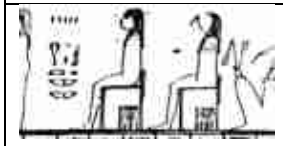
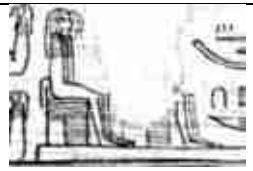
London_BM_9908

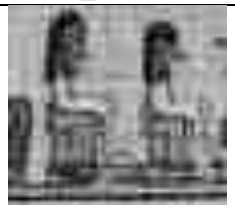
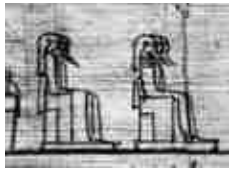
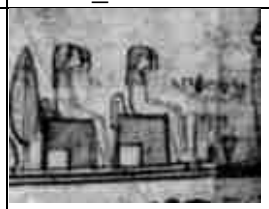
Turin_1831

Louvre_E_7716	Toronto_ROM 90980515	Chicago_OIM10486	Cairo JE 32887 (SR IV 930)	London_BM_10479	Louvre N3079
					

Berlin 3003	Cologny CIV	Mailand E 1028 a	Berlin 3149	Oslo_Lieblein

Cairo JE 95859 (SR.IV958)	London_ BM10038	Cairo JE 95837 CG 40029	Louvre_N_5450	Wien_Vindob 10110

Privatsamml. Paris	Louvre_N_3248	Zagreb 604	Leiden _T16
			

Turin_1791	Turin_1833	Turin_1835	Turin_1834	Louvre_N_3295
				

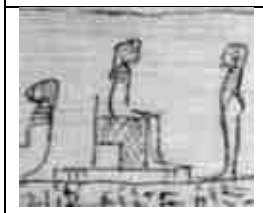
لفائف المومياء

عصر متأخر – بطلمي مبكر

Berlin_ 3060 + Lyon 1568	Los_Angeles_83_AI_47_1_4	Los_Angeles_83_AI_47_2_3

بطلمي

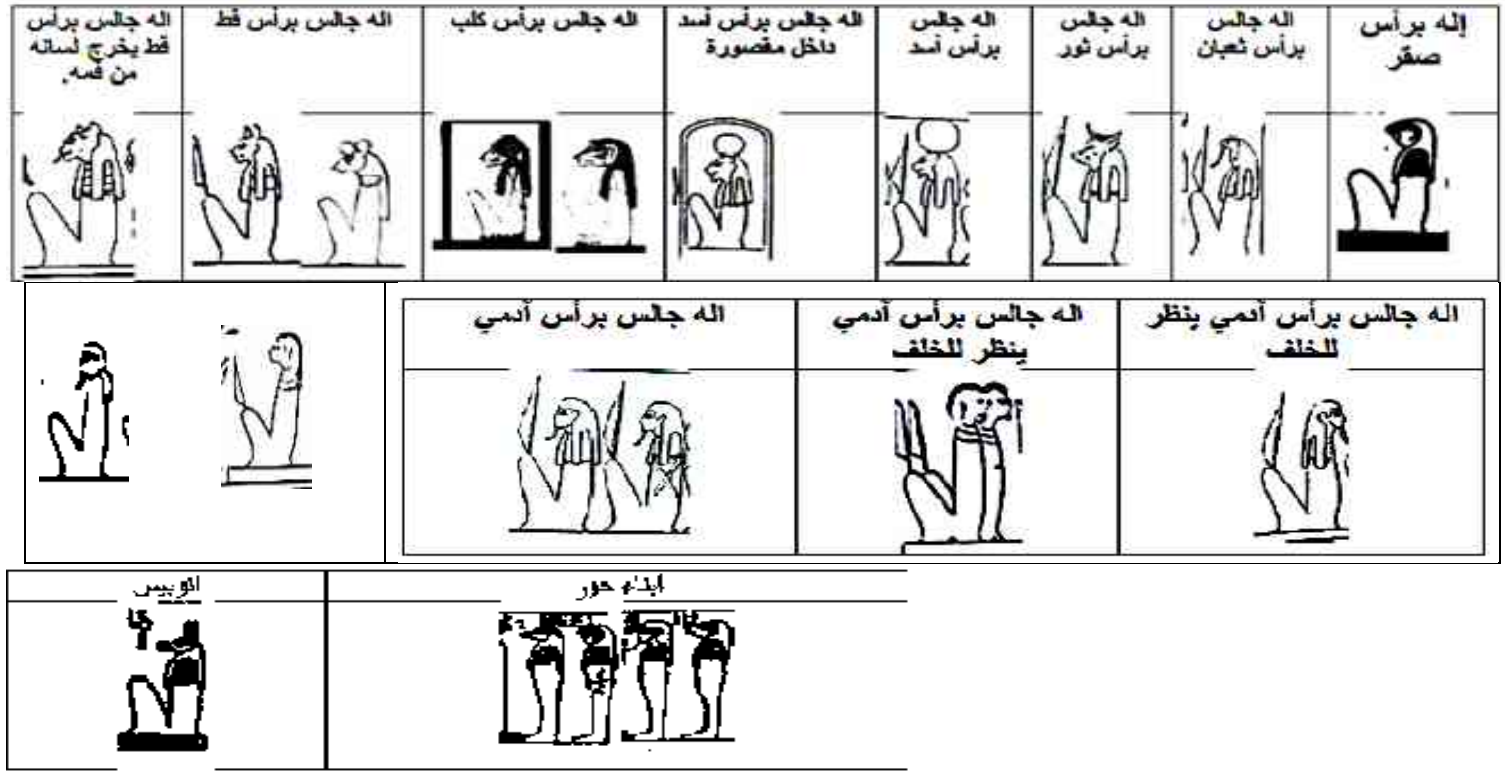
Aberdeen_MM_23201	Aberdeen _MM_23571	Aberdeen _84040+ Uppsala 302	Berlin_ 3072

Boston_MFA_591070	Brüssel _E6179	Louvre_N 3138_3058	Wien_AeS_3848	Uppsala_VM_MB_205
				

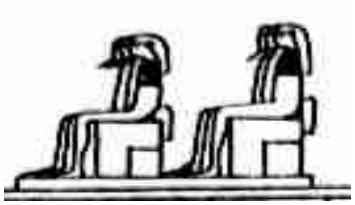
شكل (34)

ب . هيئات الأرواح السبعة (حاشية انوبيس)

دولة حديثة



العصر المتأخر والعصر البطلمي



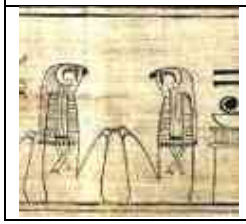
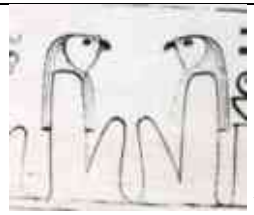
منظر A14a شكل (أ 35)

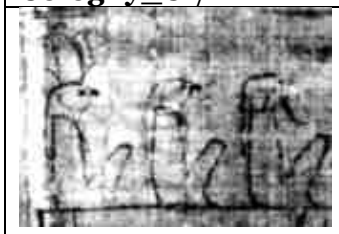
البرديات

دولة حديثة

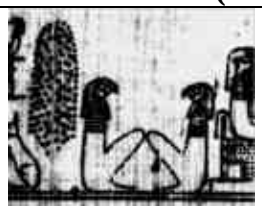
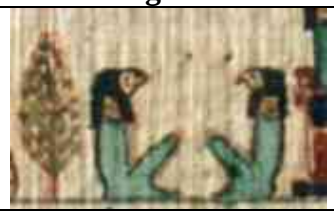
London_BM 10470 9.	Leiden T2

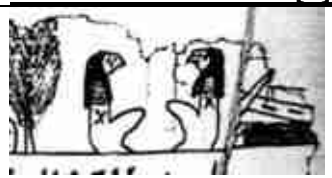
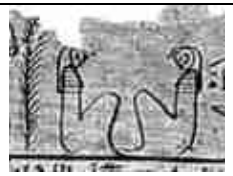
عصر الإنتقال الثالث

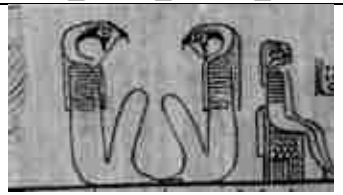
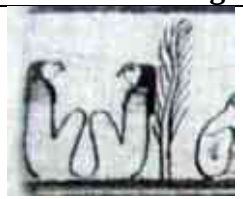
London BM EA 10554 (P. Greenfield)	London BM EA 10554 (P. Greenfield)
	 pl 86

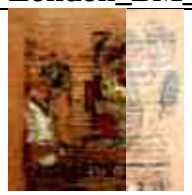
Cologny_CI/	Cologny_CII	London_BM 9948	Turin_1818
			

العصر المتأخر – العصر البطلمي

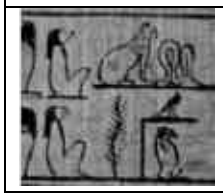
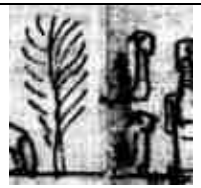
Cöln P. Colon Aeg. 10207	London_BM_10558	Vatikan 48832 (N. 16)	Heidelberg Universität 566
			

Aberdeen_ABDUA 84023(3)	Berlin 3158	London_BM 10539_10700_ 10733	Paris_BN_94-95_u.112-117+ Standort unbekannt [9]	Cairo J.E. 97249 (17)
				

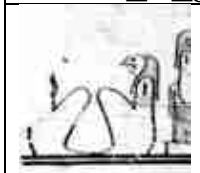
Wien (AT), ÄS AEOS3862	Louvre E 6130	New_York_MMA_35920	Privat MacGregor 525	Louvre_N 3152
				

Cologny CIV	Toronto_ 90980515_1-3	Turin_1831	London_BM_10479	London_BM_10097
				

Turin_1791	Turin_1833

Berlin10477	Louvre_N_3248	Paris_BN_1_19	Louvre_N3129+E4890B	Chicago_OIM_9787	Louvre_N_3295
					

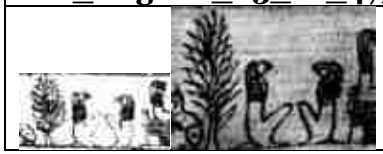
Berlin3149	Cairo J_E 32887 (S R IV 930	Cairo J_E 95837 CG 40029	Leiden_T17

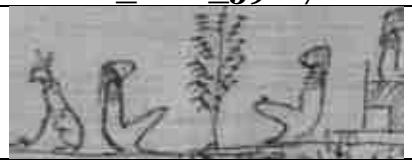
Louvre_N_5450	Louvre_N_3081 E 853	Wien_Vindob_Aeg_10110	Chicago_OIM_10486
			

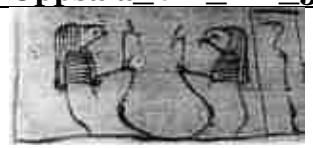
Louvre_E_3232	Cairo_JE95859_(SRIV_958)	London_BM_10038

لفائف المومياء

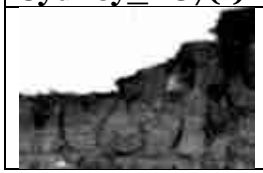
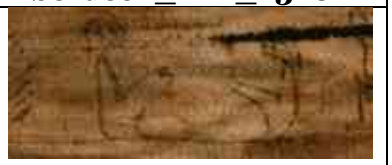
Genf D 229

Los_Angeles_83_AI_47_1_4	Lyon_MBAL_1568
	

Berlin_AeM_ 3072	Boston_MFA_591070
	

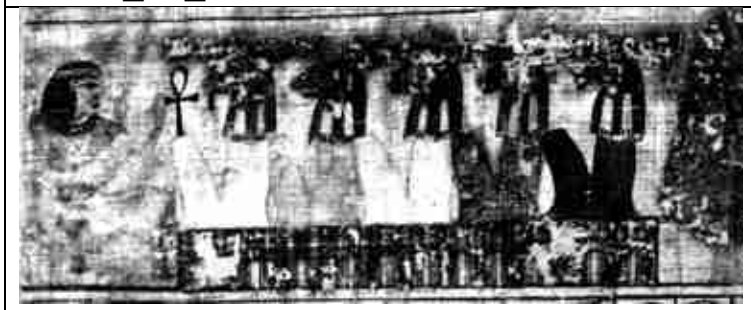
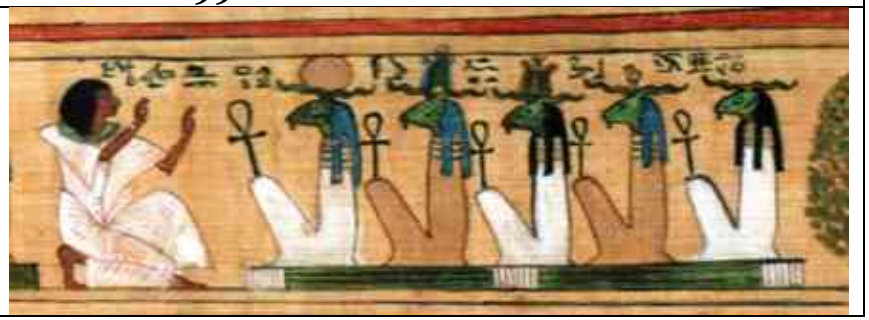
London_UC_32377	Bruessel_MRAH_E_6179	Figeac_MC_02041	Uppsala_VM_MB_56	Aberdeen_MM_23571
				

Manchester (John Rylands UniLibrary	Louvre_N_3138_3058	Philadelphia_E430_B

Sydney_R87(f)	Uppsala_VM_MB_205	Wien_AeS_3848	Aberdeen_MM_23201
			

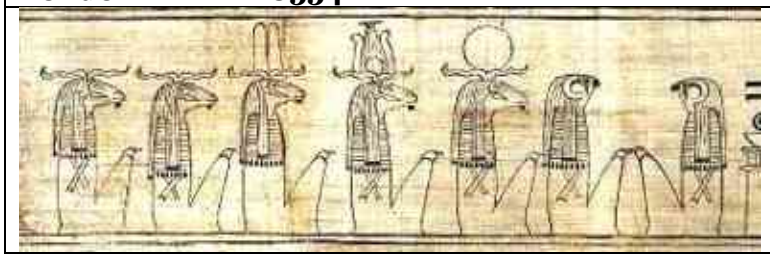
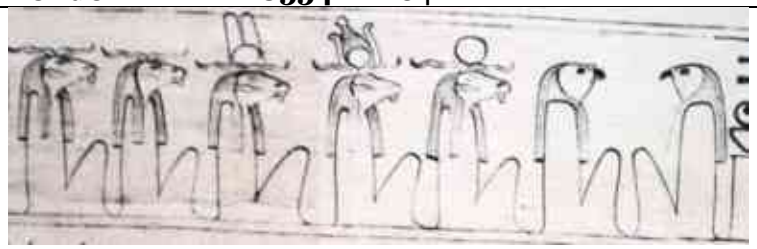
شكل (ب 35) A14 b

الدولة الحديثة

Dublin_TC_1661	London BM 9901
	

عصر الإنتقال الثالث

Berlin_3157

London BM EA 10554	London BM EA 10554 PL84
	

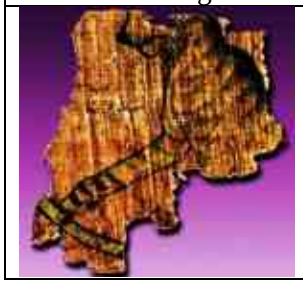
منظر A15 شكل (36 أ)

أولا: البرديات

الدولة الحديثة

BM_10471	BM 10470	Dublin_TC_1661	Berlin_3002

Paris_L_SN2	Moskau_PM_1b,14	Leiden_T2	London_BM_9901

Privatsammlung Glenn Janes 6(e)	Brooklyn 351448+351464	Leiden_RO_T4
		

ثانيا: المقابر

مقبرة سنجم (TT1)

مقبرة نخت آمون (TT335)

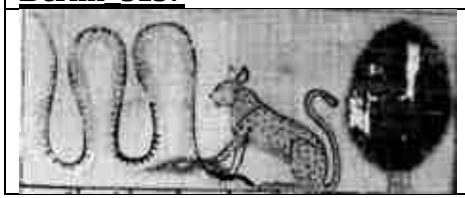
مقبرة ايني حور (TT359)

مقبرة نخت آمون TT216

مقبرة جحوتي مس TT32

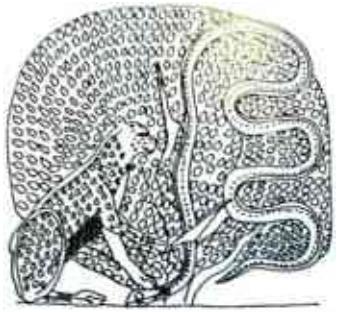
Tarasenko, The Cat, Serpent and Isd-tree BD 17. 2010. Pl 14. (in Russian)

عصر الانتقال الثالث

Berlin_3157	Cologny_C	London BM EA 10554 (Greenfield)
		

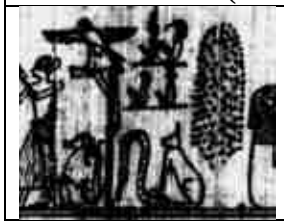
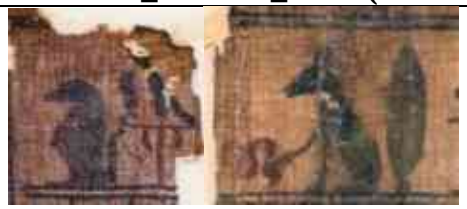
Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948	Turin_1818	St.Petersburg_18587

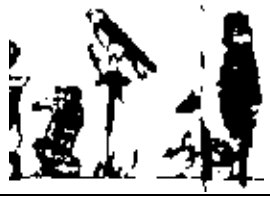
Cairo_S.R.VII_11496

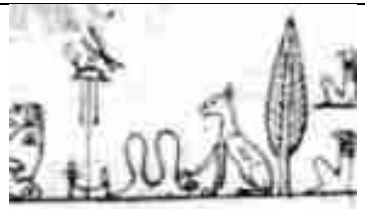
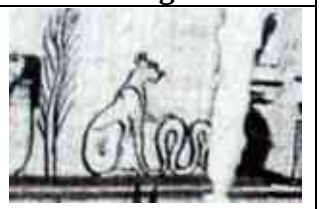


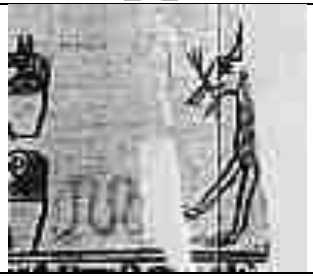
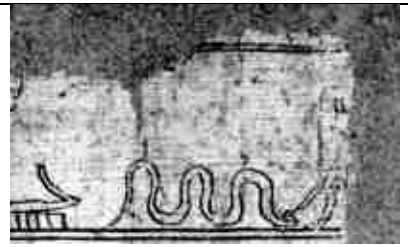
.. تابوت المتحف المصري JE 29655. CG 6076

Colon Aeg. 10207	Louvre_N_3094	London_BM_10558	Louvre_E_11078

Vatikan 48832 (N. 16)	Heidelberg Universität 566	Aberdeen_ABDUA_84023(3	Berlin P. 3158 A-G
			

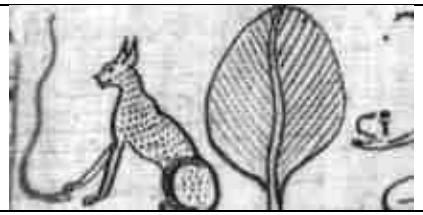
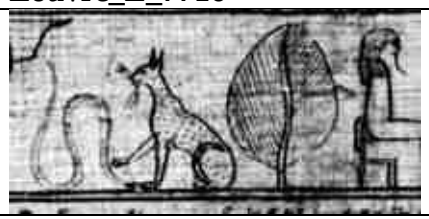
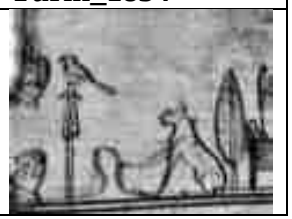
London_BM_10539_10700_10733	Chicago_OIM_9787	New_York_MMA_35920	Paris_BN_94-95_u.112-117
			

London_BM_10097	Louvre_N_3129_+_E_4890_B	Frankfurt SUB 1	Privat MacGregor 525
			

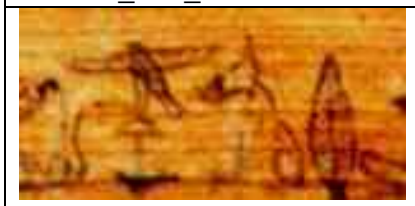
London_BM_10037	Mailand_E_1023	Louvre E 6130
		

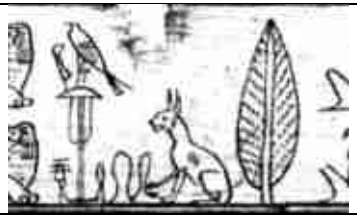
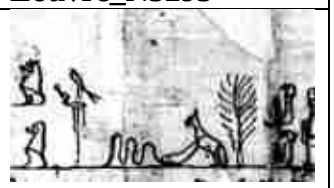
Paris_BN_1_19	Paris_ BN 118-127(119)	Wien (AT) ÄS AEOS3862

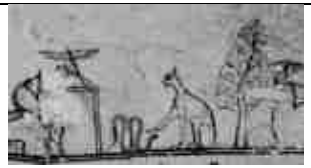
العصر البطلمي

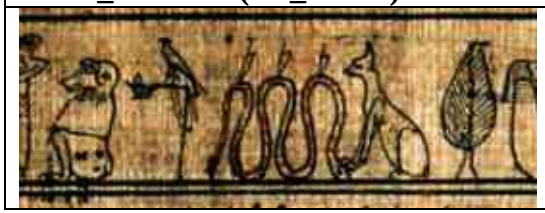
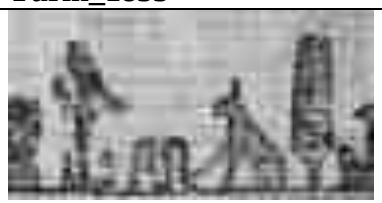
Berlin 3003	Genf 23464	Louvre_E_7716	Turin_1834
			

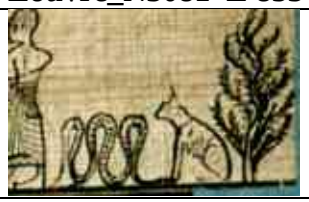
Cologny CIV	Louvre_N_3087	Oslo_Lieblein	Louvre_N_3100	Zagreb 604

London_BM_10038	**Louvre_N_3249**	Leiden_T20	Louvre_N_3149	**مجموعة خاصة (سابقا)** New_Brunswick
				

Leiden _T16	**Louvre_N_3089**	**Turin_1791**	**Louvre_N_3248**	**Louvre_N3295**
				

Chicago_OIM_10486	**Berlin 10477**	**London_BM_10479**	**Berlin 3149**	**Toronto 90980515**	**Yverdon_1**
					

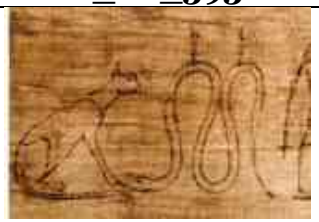
Cairo_JE95859 (SR_IV958)	**Turin_1833**	**Cairo JE 32887 (SR IV 930)**	**Wien_Vindob_Aeg_10110**
			

Mailand E 1028 a	Cairo JE 95837 CG 40029	Louvre_N3081 E 853	Turin_1831
			

Louvre_N_3207_3208_3209	Genf D 229	Muenchen_ script_hierogl_1	Leiden_T17

ثالثا: لفائف المومياء

عصر متأخر – بطلمي مبكر

Berlin_ 3060 +Lyon_MBAL_1568	مكان غير معروف	Wien_ÄS_3932
		

Berlin- 411_1_14	Los_Angeles_83_AI_47_1_4	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	Uppsala 59 + Wien Vindob 8361 + London UC 32405

Aberdeen_MM_23201	Aberdeen ABDUA 23243	Aberdeen _MM_23571	Aberdeen MM_84040+ Uppsala_VM_MB_302

Berlin_ 3072	Boston_MFA_591070	Brüssel _MRAH_E_6179	Figeac (FR), _MC_02041

Cairo S.R. IV 690 c	London_BM_9917_9922_9942	Louvre_N 3138_3058	Philadelphia E 430 B

Philadelphia E 435 A	Rouen 384+ Uppsala_VM_MB_29+30+31	Vatikan_ 48814	Wien_ÄS_3848

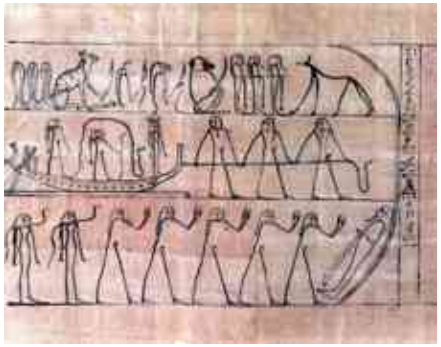
Uppsala _VM_MB_205	Manchester, John Rylands University Library (Fack?)

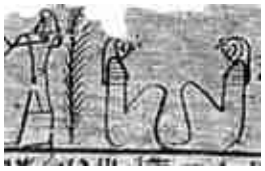
شكل (36 ب)

منظر القط والثعبان فى تعاويذ وكتب العالم الآخر

PL XLIII

Cologny_CVII



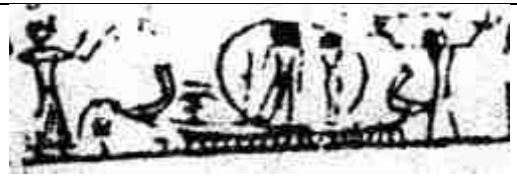

(Cairo JE. 97249)

Pierre Meyrat, ***Miw ʿ3*** : grand chat ou serval ? GM 224 , 2010, fig. 7.

منظر B1a شكل (37 أ)

Berlin_3002	Leiden T2

منظر B1b شكل (37 ب)

Cologny CIV	Paris Louvre N3079	Paris_Louvre_E_7716
		

Louvre_N_3149_3204B_3123_ _3213

شكل(37 جـ)

Cologny CIV	Paris Louvre N3079	Louvre_N3149_3204B_3123_ 3213

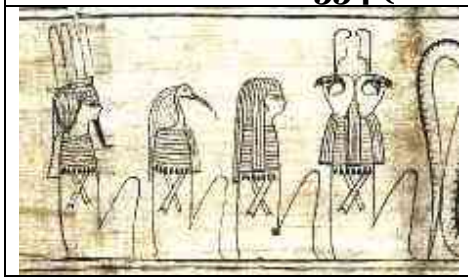
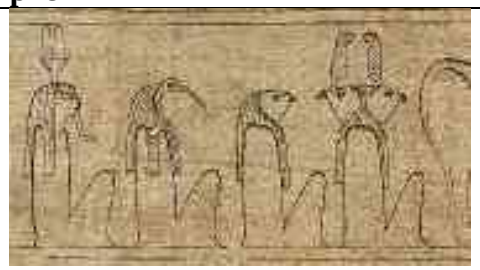
منظر B1c (شكل 38)

الأسرة العشرون

Leiden_RO_T4	
1	2

أ.

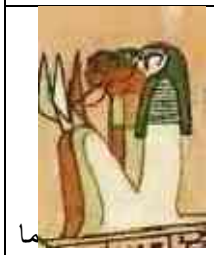
الأسرة الواحد والعشرون

London BM EA 10554 (Greenfield) Pl 14	pl 87
	

ب.

منظر B1e الجزارين أتباع أوزير (شكل 39)

الأسرة 19

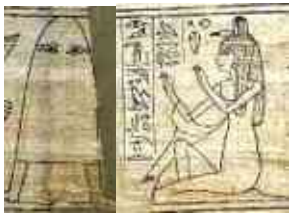
LondonBM 104709	Leiden T2	Moskau_PM_1b,14
		

Leiden_RO_T4

شكل(40)عصر الانتقال الثالث

أ.

London BM EA 10554 (Greenfield)



pl 14.>>>Pl 86

ب.

ج.

Cologny_CI	Cologny_CII	Turin_1818	London_BM 9948.	Cologny_C

د.

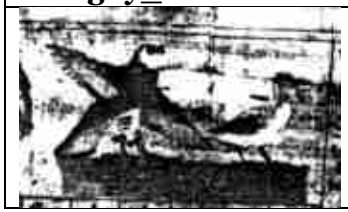
Cairo JE. 95637 a-d (SR.IV 528)	Cairo S.R. VII 10222	Cairo JE.95658(SR IV)

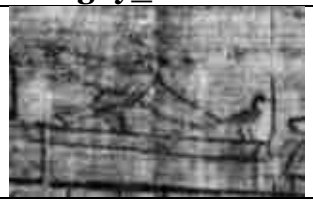
منظر B2b شكل (41)

الدولة الحديثة

Berlin_3002	BM_10471	Leiden_T2

عصر الإنتقال الثالث

Cologny_C	BM EA 10554	BM EA 10554-2
		

Cologny_CI	Cologny_CII	Turin_1818	BM 9948	Cairo J.E. 95637 a-d (S.R. IV 528)
				

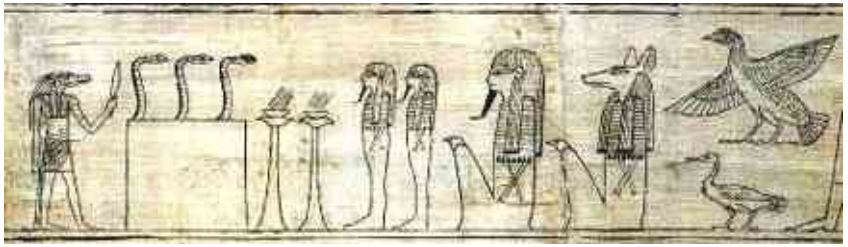
العصر البطلمي

MacGregor 525	Berlin_p_10477

منظر B3a-b شكل (42)

عصر الإنتقال الثالث

London BM EA 10554 (Greenfield)



>

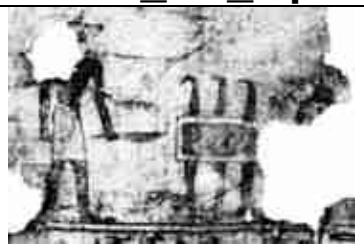
PL 88-87

العصرالمتأخر والبطلمي

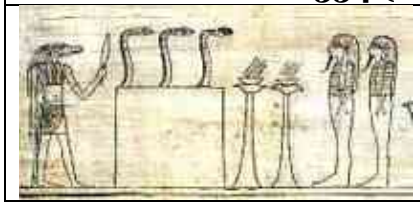
Mailand E 1028 a	Oslo_Lieblein	Oslo_Lieblein

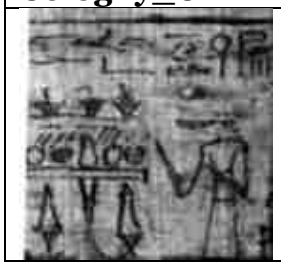
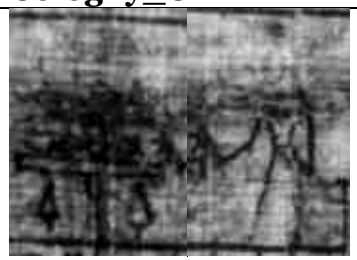
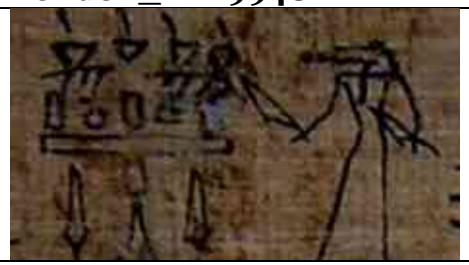
شكل (43) B4

الدولة الحديثة

London BM EA 10471	Leiden T2	Moskau_PM_1b,13	Leiden_RO_T4
			

عصر الانتقال الثالث (الأسرات 21-22)

London BM EA 10554 (Greenfield)	Cologny_C
	

Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948
		

منظر B5a-b (شكل (44(أ.))

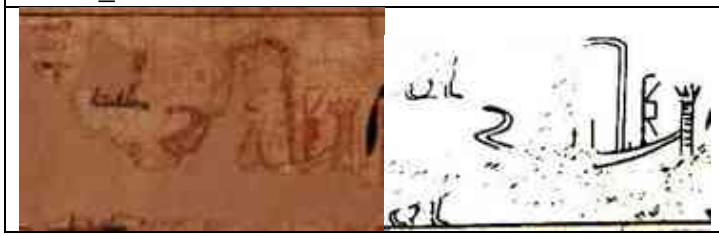
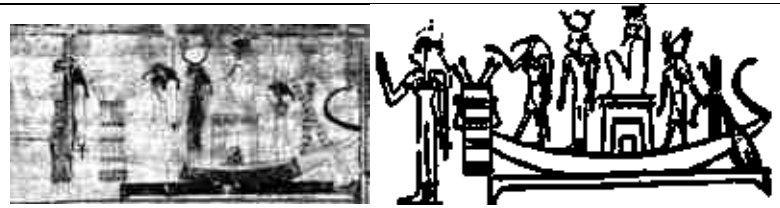
البرديات

الدولة الحديثة

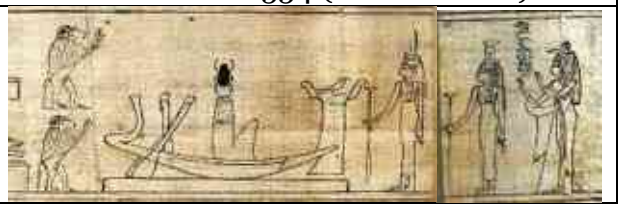
London BM EA 10471	Leiden T2	London_BM 10470: 3nj

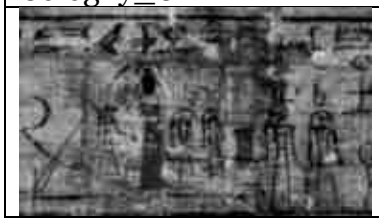
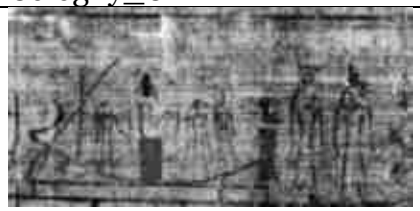
Moskau_PM_1b,14	Moskau_PM_1b_133

Brüssel_MR_E 5043

Berlin_3002	Dublin_TC_1661
	

عصر الإنتقال الثالث

Cologny_C	louvre_E_6258	London BM EA 10554 (P. Greenfield)
		

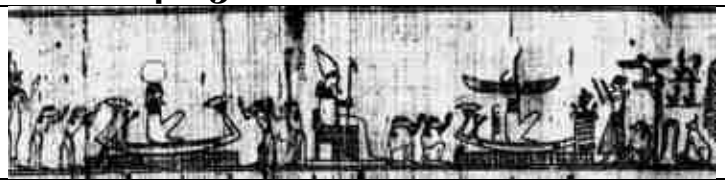
Cologny_CI	Cologny_CII	London_BM 9948
		

St.Petersburg_Eremitage_18587	Turin_1818

Colon Aeg. 10207

London_BM_10558

Vatikan 48832



Louvre_E_11078

Florenz 11912

Berlin 3161

Heidelberg Universität 566

Louvre_N_3091

London_UC_71075

Louvre_N_3094

العصر المتأخر (الأسرة 30) – بداية العصر البطلمي

Aberdeen_ABDUA_84023(3)

Berlin 3159 A-D

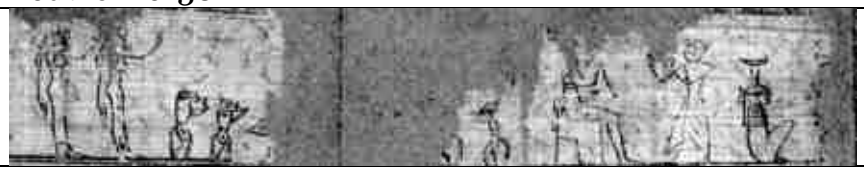
Berlin 3158 A-G

Chicago_OIM_9787

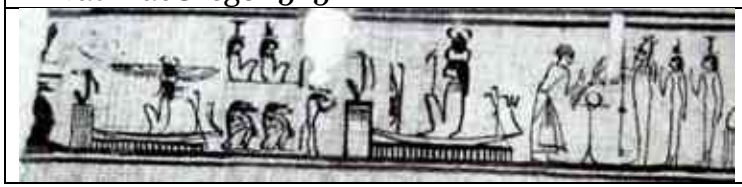
New_York_MMA_35920

Paris_BN_94-95_u.112-117+P. Standort unbekannt [9]

Louvre E 6130



Privat MacGregor 525



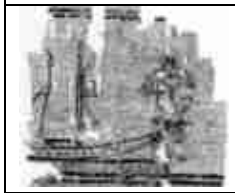
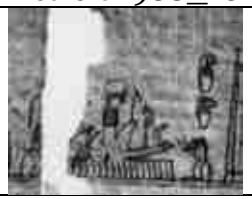
Louvre_N_3129_+_E_4890

London_BM_10037

London_BM_10097

Paris_BN_1_19

Wien -ÄS AEOS3862

Frankfurt SUB 1	Detroit 1988_10
	

العصر البطلمي

Berlin 3003	Berlin 3039	Leiden _T16

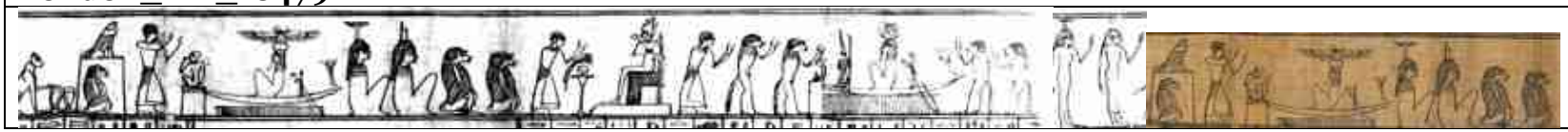
London_BM 10082+10316	Toronto_ROM_90980515_1-3	Louvre_N_3249

Louvre_N_3089	Louvre_N_3248

Turin_1791	Turin_1831

Turin_1833	Louvre_N_3295

Louvre N3079	Berlin 10477

London_BM_10479


Privatsammlung Paris (New_Brunswick)	Yverdon_1

Berlin_P_3149	Cairo JE 95837 CG 40029

Leiden_T17	Louvre_N_5450

Wien_Vindob_Aeg_10110

Chicago_OIM_10486	

Cairo_JE 95859 (SR_IV958)

Cologny CIV

Louvre_N_3149_3204B_3123_bis_3213	London_BM_10038

Oslo_Lieblein	Turin_1834	Toronto_ROM_90980516

Cairo JE 32887 (SR IV 930)	Louvre_N_3081 E 853	Wien_Vindob_Aeg 65

بطلمي متأخر

Genf D 229

لفائف المومياء

عصر متأخر – بطلمي مبكر

Wien_ÄS_3932	Aberdeen MM_84142	Berlin- _411_1_14

Los_Angeles_83_AI_47_1_4	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	London_UC_32386+32387

Uppsala 59 + Wien 8361 + London UC 32405
< <

Petrie Mus.London_UC_32449

بطلمي

Aberdeen_MM_23201	Aberdeen ABDUA 23202+23210+23211

Aberdeen_MM_23288	Aberdeen _MM_23552+84074+ Uppsala_ _212+229

Aberdeen ABDUA 84058	Aberdeen MM_84040+Uppsala_VM_MB_302

Aberdeen 84047	Aberdeen 84150

Boston_MFA_591070	Brüssel -MRAH_E_6179

S.R. IV 690 c المتحف المصري	London_BM_9917_9922_9942

London_BM_10028	London UC 55911 + London UC 55934	Louvre_N 3138_3058

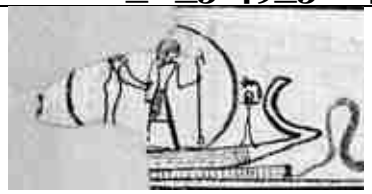
Philadelphia E 430 B	Philadelphia E 435 A

Rouen _384+ Uppsala _29+30+31	Toronto , Royal Ontario Mus. Toronto ROM 909.80.551

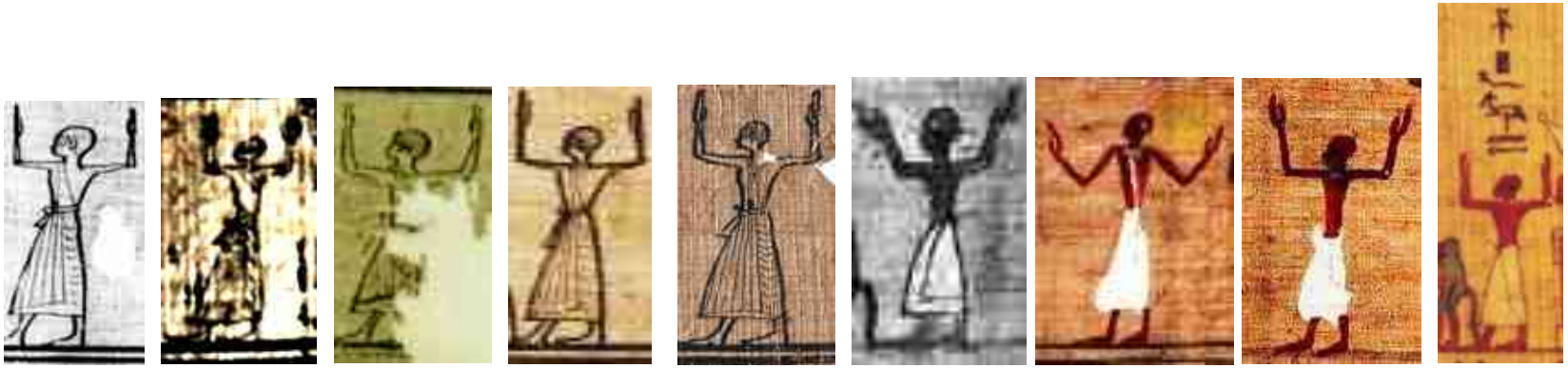
Wien_Vindob_Aeg_8363	Museo Gregoriano Egizio Vatikan_inv_4881

Wien_AeS_3848	Berlin_ 3072

شكل (44 (ب))

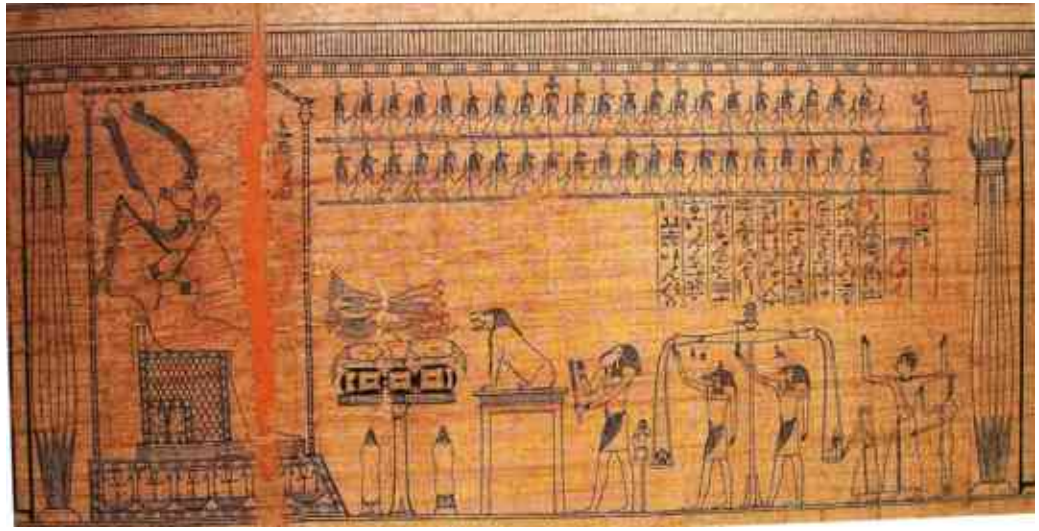
Cologny CIV	Louvre_N_3149_3204B_3123_bis_3213	Louvre 3079
		

شكل (44 (جـ))



لفائف المومياء

شكل (44 (أ))

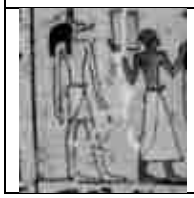
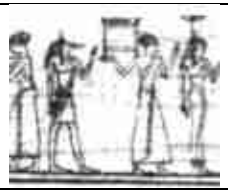
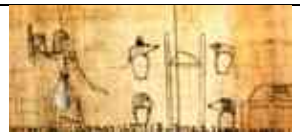


Taylor, J. H. (Hg.), (2010). 223,225.

منظر B5d شكل (45)

البرديات

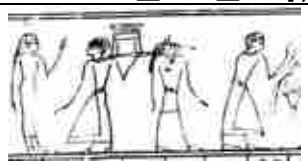
العصر المتأخر – العصر البطلمي

Berlin 3161	Florenz 11912	London_BM_10558_4	London_BM_10844	Louvre_E_11078
				

Louvre_N_3094	Louvre_N 3091	Chicago_OIM_9787	London_BM_9951	NewYork_MMA_35920

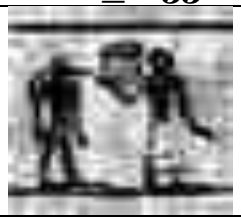
Berlin 10477	Berlin P_3003	Berlin_P_3149	Cairo JE 95837 CG 40029

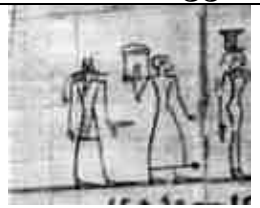
Cairo_JE_95859_(SR_IV_958)	Leiden _T16	Leiden_T17	London_BM_10037

London_BM_10097	London_BM_1047	New_Brunswick	London_UC_71075
			

Paris_BN_1_19	Louvre_N_3089	Louvre_N_3129_E4890	Louvre_N_3295

Louvre_N_3248	Louvre_N_5450	Louvre_E_6130	Sammlung Omar pasha

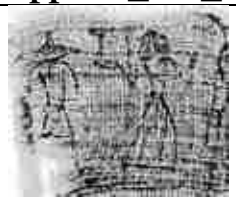
St_Petersburg_3531	Turin 1791	Turin_1831	Turin_1833
			

Turin -C1834	Turin -C1835	Vatikan 48832	Wien (AT), Kunsthist MusAEOS_3862
			

Yverdon_1_026	Yverdon_1	Zagreb_604	Chicago_OIM_10486

Mailand E 1028 a	Paris_Louvre_N_3100

لفائف المومياء

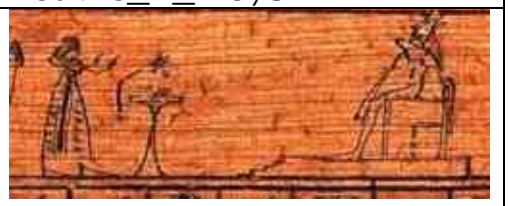
London_UC_32436_32436	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	Uppsala_VM_MB_59	Aberdeen_MM_23201
			

Aberdeen_MM_84058	Aberdeen_MM_84099	Boston_MFA_591070	Bruessel_MRAH_E_6179

London_BM_9917_9922_9942	London_BM_10028	London_UC_32386	Berlin_P_3064

منظر B5e (شكل 46)

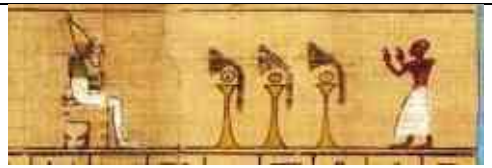
العصر المتأخر - الأسرة 26

Berlin 3161	London_BM_10558	Vatikan 48832	Florenz 11912	Louvre_E_11078
				

Louvre_N_3094

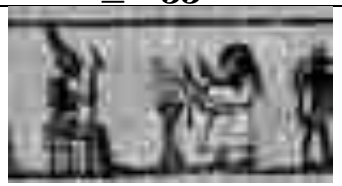
الأسرة 30- العصر البطلمي المبكر

St_Petersburg_3531	Chicago_OIM_9787	New_York_MMA_35920	London_BM_10037

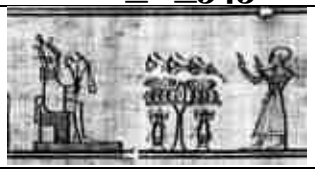
London_BM_10097	Paris_BN_1_19	London_BM_9951	Wien ÄS AEOS3862
			

Berlin 3003	Berlin 3039	Turin_1831	Leiden_T17

Leiden _T16	Cologny CIV	Louvre_N_3249	Louvre_N_3089	Turin_1791ben

London_BM_10479	Louvre_N_3248	Yverdon_1	Turin_1833
			

Dublin_TC_1669	Wien_Vindob_Aeg_10110	Louvre_N_3295	Berlin 3149	Privatsammlung Paris

sammlung Omar pasha	Louvre_N_5450
	

Cairo JE 32887 (SR IV 930)	Louvre_N_3100	Cairo JE 95837 CG 40029

Chicago_OIM_10486	Cairo_JE_95859 (SR IV_958	Wien_Vindob_Aeg65	Zagreb 604

Louvre_N_3090_3206_3198	15مكان غير معروف	Turin_1834	Oslo_Lieblein

نهاية العصر البطلمي

Louvre N3063	Genf D 229

منظر C1a-d (شكل 47)

العصر المتأخر - الأسرة 26

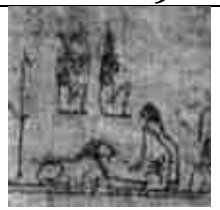
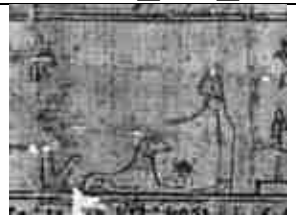
Colon Aeg. 10207	Berlin 3161	Louvre_N_3094

Vatikan 48832	Florenz 11912	London_BM_10558	Leiden_T18

Louvre_E_11078	Louvre_N_3091

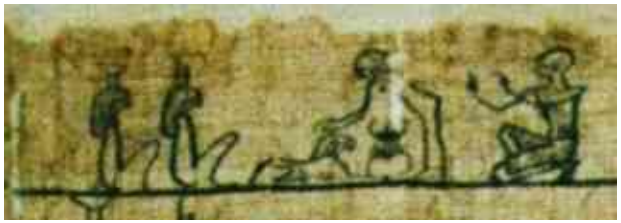
الأسرة 30- العصر البطلمي المبكر

London_BM_9951	Paris_BN_1_19	London_BM_10097

St_Petersburg_3531	Detroit 1988	London_BM_10037	New_York_MMA_35920	Chicago_OIM_9787
				

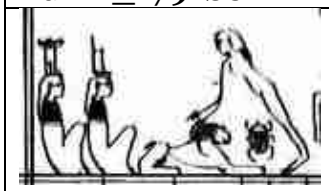
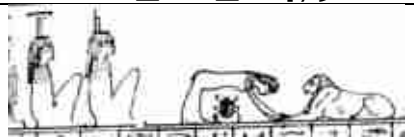
Vatikan 38598	Wien ÄS AEOS3862	Louvre E 6130

-

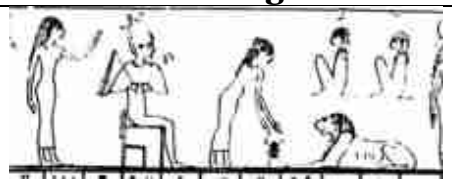
Berlin 3003	Berlin 3039	Cologny CIV
		

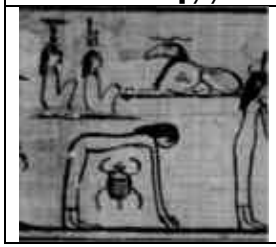
Leiden _T16	Louvre_N_3089	Muenchen_Mon.script_hierogl1	Louvre_N_3249

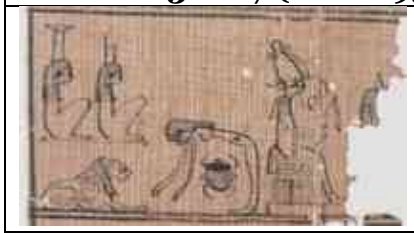
Mailand E 1028 a	Louvre_N_3248	Turin_1831

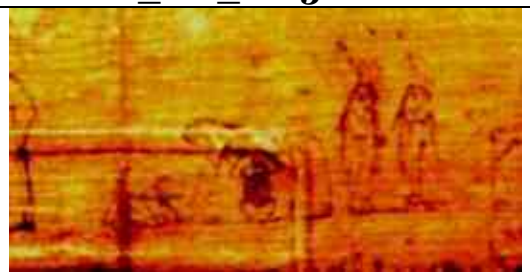
Turin_1791ben	Yverdon_1	London_BM_10479	Turin_1833
			

Standort_unbekannt_11	Dublin_TC_1669	Louvre N3079	Wien_Vindob_Aeg_10110

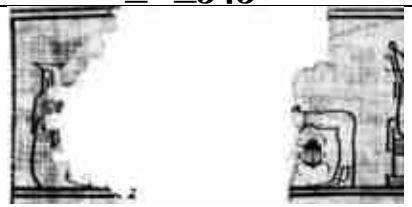
sammlung Omar pasha	Privatsammlung Paris
	

Berlin 10477	Leiden_T17	Berlin 3149
		

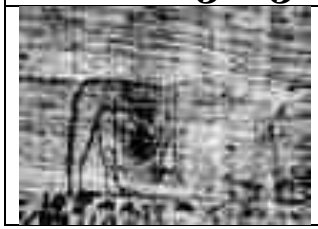
Cairo JE 32887 (SR IV 930)	Cairo JE 95837 CG 40029	Wien_Vindob_Aeg65	Louvre_N 3081 E 853
			

Chicago_OIM_10486	Cairo_JE_95859 (SR IV_958	London_BM_10038
مع التعويذة رقم (1)		

Louvre_N_3149_3204B_3123_ _3213	Louvre_N_3100	Louvre_N_3295

Zagreb 604	Louvre_N_3207_3208_3209	Louvre_N_5450
		

نهاية العصر البطلمي

Louvre N3063	Genf D 229
	

لفائف المومياء

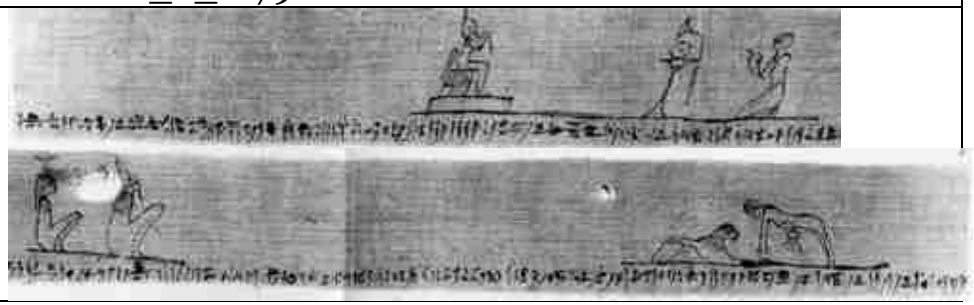
عصر متأخر – بطلمي مبكر

Berlin- Staatsbibliothek _411_1_14)	Los_Angeles_83_AI_47_2_3	London_UC_32386+32387

بطلمي

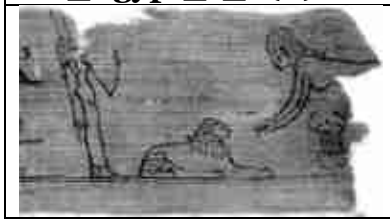
Aberdeen_MM_23201	Aberdeen ABDUA 23243 + 84227

Aberdeen MM_23584	Aberdeen 84124+84099

Boston_MFA_591070	Brüssel _E_6179
	

S.R. IV 690 c المتحف المصري	London_BM_9917_9922_9942	London_BM_10028

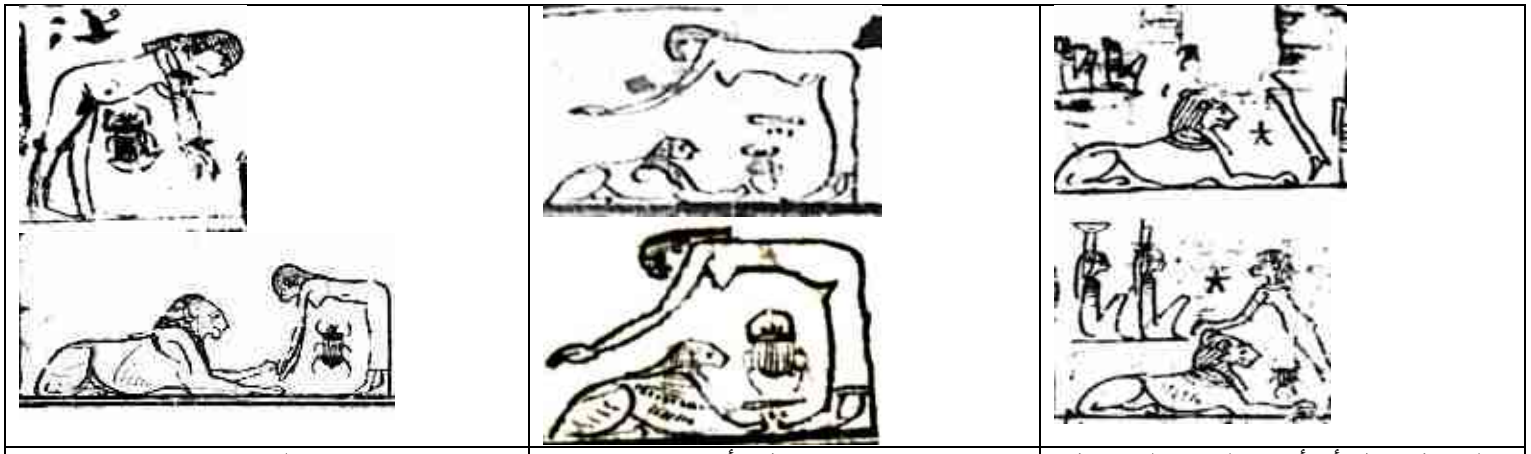
London_BM_10712+ Providence_A_18901[2]	Wien_Vindob_Aeg_8363

Oxford , Bodleian Library Ms_Egypt_c_6(P)	Louvre_N 3138_3058	Rouen (FR), AEg_384+ Uppsala_ 29+30+31
		

شكل 48 (أ) **منظر للسيدة المنحنية وشعرها أمام رأسها او وهي تشعث شعرها للأمام**

شكل 48 (ب) **الأوضاع المختلفة للسيدة المنحنية على البرديات**

شكل 48 (ج)

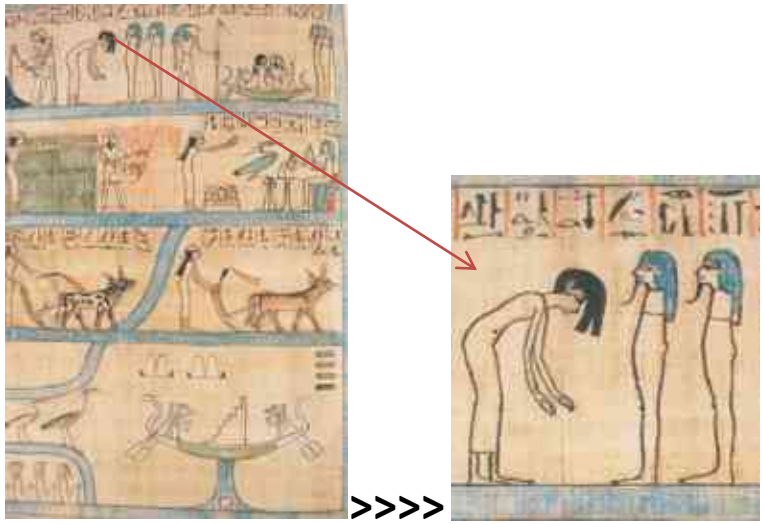


النجمة اسفل أو أمام السيدة المنحنية	خبر وعلامة الأرض	الخبر

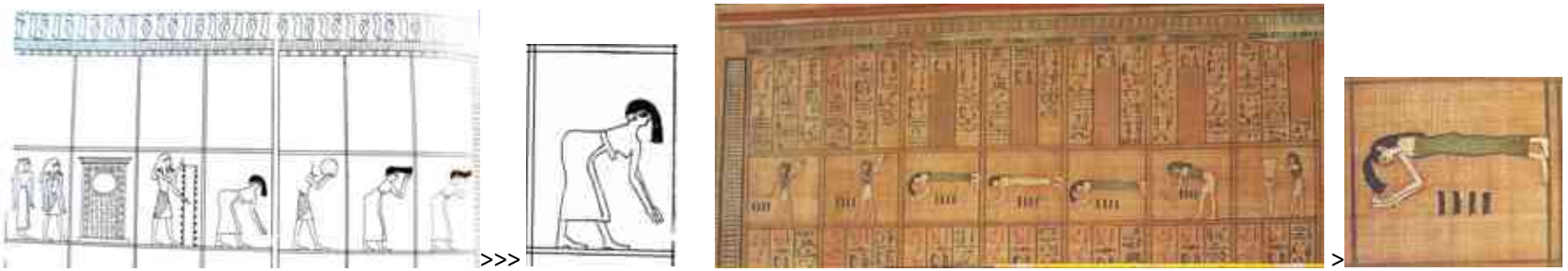
شكل 49 **منظر السيدة المنحنية في مناظر أخرى**

(أ)

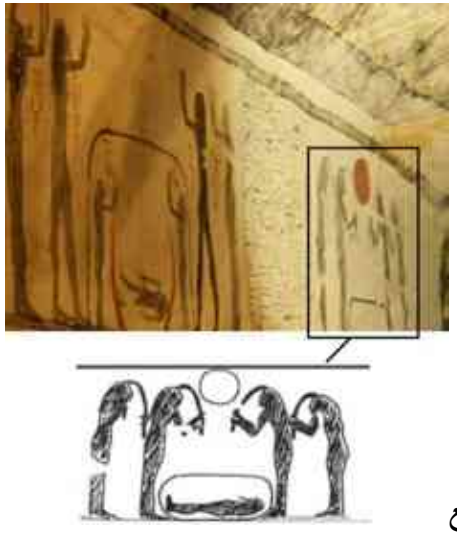
تعويذة 110



تعويذة 168



شكل 49 ب



كتاب الكهوف مقبرة رمسيس التاسع Photo: Mª Rosa Valdesogo Martín

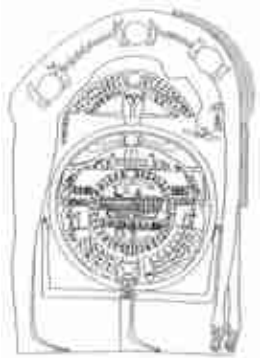
شكل 49جـ

NK

Ptolm

شكل 50

مناظر لـ الإلهة نوت وشعرها للأمام



Martin, R. V., ''Les Cheveux des pleureusesdans Les RituelFunéraireÉgyptien. Le GesteNwn'' , In: Proceedings of the Eighth International congress of Egyptologists, Cairo, 2000, Vol. 2 , P. 548 , Fig . I 3,4 .

شكل 51

مناظر النائحات

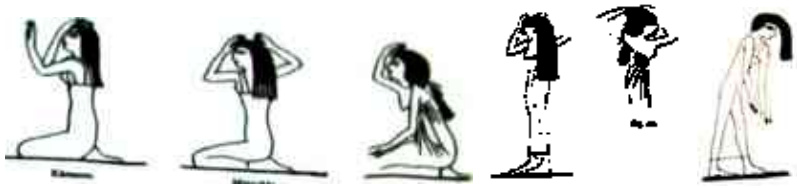
1-

2-

1- J. Taylor, Death and the *Afterlife* in Ancient Egypt, London, 2001,fig 132.

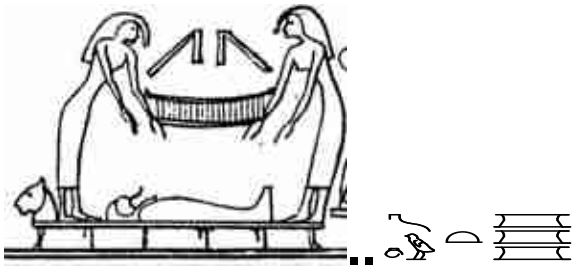
2- J. Assmann Osiris: Mit den Toten reden. Szenen aus dem Ägyptischen Totenbuch, Frankfurt a. 2008.Abb 4

Luddeckens, 1943, Abb52.



Wickt, E. 2010, fig 29-31.

شكل 52



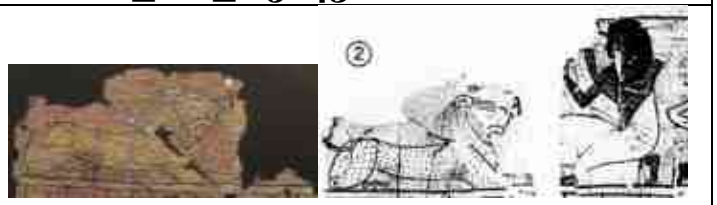
nwjt

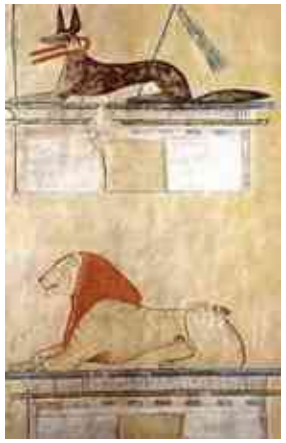
Gayet, E., Musée du Louvre, Stele de La XIIDynastie, Paris , 1886, Pl. LIV.

منظر C1e شكل 53 أ

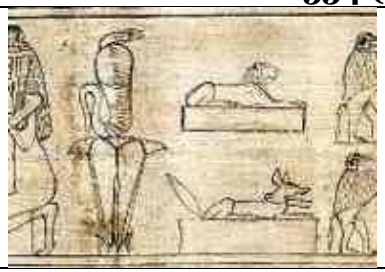
دولة حديثة

Leiden T2	London_BM 10470 9	London BM EA 10471

Paris_L_SN 2	Berlin_3002	Brüssel_MR_E 5043
		



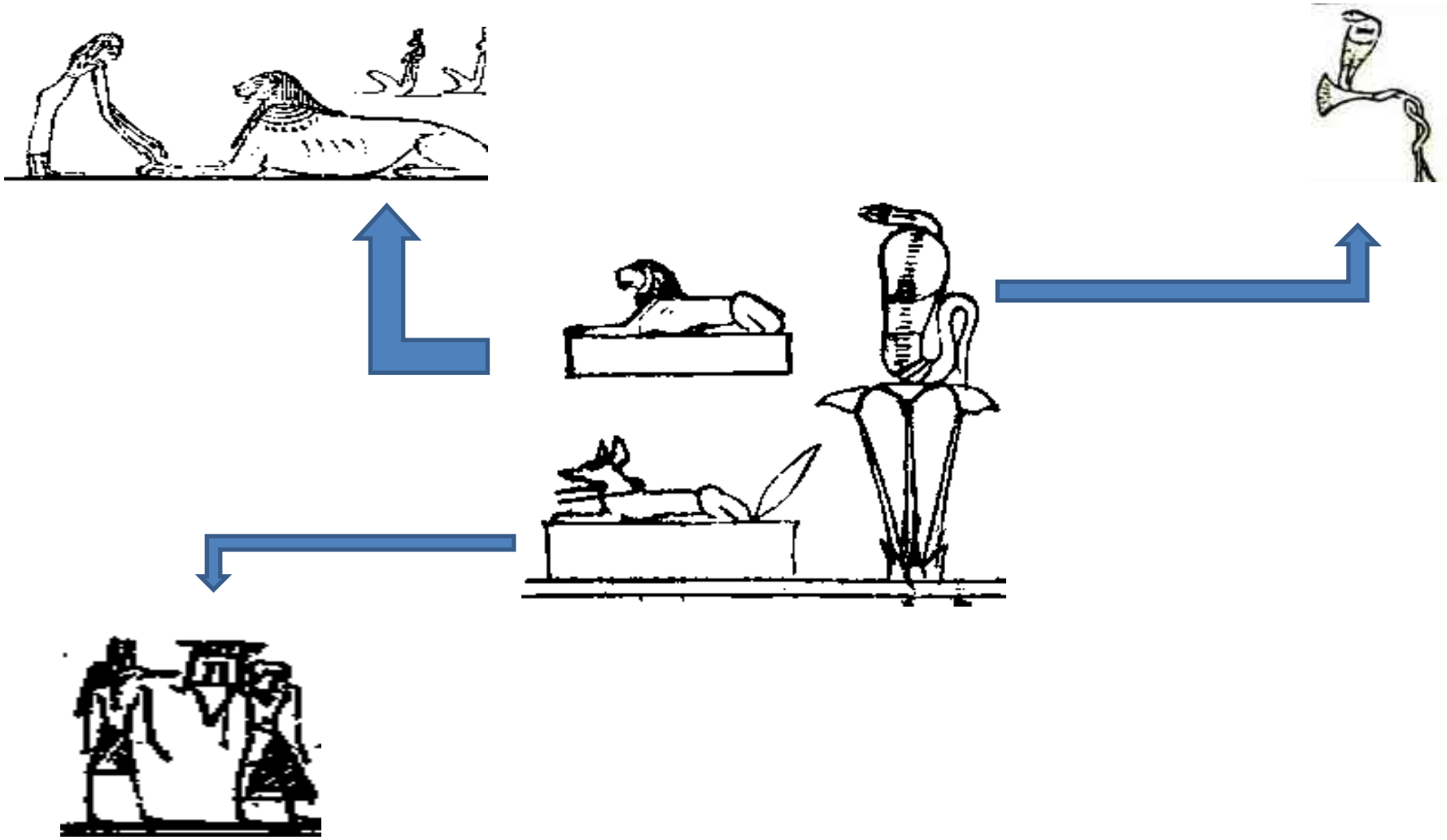
مقبرة خعمواس - وادي الملكات

louvre_E_6258	London BM EA 10554 (P. Greenfield)
	

Cologny_CI	Cologny_CII

Turin_1818	London_BM 9948

شكل 53 ب



Key Words

Atum

Ra

Osiris

Kheper

Isis

Rwty

b3

Cat

serpent

Deamon

Summary

The Vignette of spell seventeen of the Book of the dead and its development to the end of the Greek and Roman Periods

Chapter 17 is recognized as one of the most important spells of the Book of the Dead. It has been considered a summary expressing the quintessence of the most essential concepts of the Book of the Dead. The spell was derived and developed from Coffin Texts Spell 335. The vignette of the spell consists of a number of different scenes (about almost 22) that correspond to passages in the text. The vignette of Spell 17 is extremely complex, consisting of a number of individual scenes that correspond directly to the text of the spell. The illustration was brief in the 18th Dynasty. It was essentially developed during the 19th Dynasty, and further expanded upon during the Third Intermediate Period. In the Late Period, some developments appeared in the vignette of Book of the Dead 17, such as new scenes added to all previously existing scenes, and omission of others. However, the specific details of each of the scenes vary in the same and different periods. The decision to include or omit various scenes was doubtless affected by economic considerations. The spell clarifies the fate of the deceased, his transformations, the gods that help him, and the places where he crosses from this world to the next.

The Vignette :

The deceased is illustrated twice, going forth from the west, and entering it - The west emblem - The deceased is seated in a pavilion playing *snt* - The *b3*-soul of N (the deceased) - Re stands holding a *w3s* scepter - a priest carrying an ithyphallic statue (the god Min) - A seated mummiform god sits on a hill or stairs - Two lions sit back to back with the sign of the horizon and sun-disk between them - A funerary shrine with Anubis shown reclining on its side and Isis and Nephthys on each side of it – The phoenix of Heliopolis (*a bnw-bird*) - The body of the deceased lying on a bier, with Isis and Nephthys represented as kites at its sides - Two uraei - The gods Millions (*Heh*) and the Great Green (*w3d-wr*) (i.e., the sea) - The gate of the horizon and gods with dog or lion heads –The gods Hu and Sia- The *wd3t*-eye - The Celestial Cow (*Mehet-wrt)*- A *i3t* hill with a head emerging from the top and the four Sons of Horus standing beside it - Bowls and cult objects - The seven spirits - ***Double b3-soul*** ***(***b3 of R^c and b3 of Osiris)- b3-souls with a ram-headed god - The cat slaying a serpent near the ished-tree - The rising sun adored by the deceased - A god holding up the sky - Demons and spirits - A falcon and a goose - The sun-boats with baboons, Isis and Nephthys - Anubis and the deceased standing holding a funerary chest - *The bending woman*, falling or bending forward over a scarab and a lion, Isis and Nephthys sitting behind - The lion, Anubis and a coiled cobra.

Cairo University
Faculty of Archaeology
Department of Egyptology

The Vignette of spell seventeen of the Book of the dead and its development to the end of the Greek and Roman Periods

Doctoral Dissertation

Department of Egyptology, Faculty of Archaeology
Cairo University

By

Safaa Abdel moniem Ibrahim

Under the supervision of

PROF. DR. Ali Radwa

Professor of Egyptology

Former Dean of the Faculty of Archaeology -Cairo University

Cairo

2015